

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ



PETR ZELENKA: PŘÍBĚHY OBYČEJNÉHO ŠÍLENSTVÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ANDREA KUPČÁKOVÁ

VEDOUcí PRÁCE: DOC. PHDR. JIŘÍ ŠTEFANIDES

V OLOMOUCI 2013

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala sama za pomoci řádně uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne:

Podpis:

Poděkování:

Tímto bych ráda poděkovala především svému vedoucímu práce doc. PhDr. Jiřímu Štefanidesovi za přínosné rady, odborné konzultace a podnětné připomínky. Vážím si také toho, že si na mě našli chvíli pan Vladislav Georgiev a Václav Klemens, aby mi zodpověděli otázky důležité pro mou práci. Nejvíce děkuji mé rodině, která mě podporovala při studiích a stála při mně v tomto nelehkém období. Za to jim patří můj obdiv a úcta.

OBSAH

ÚVOD	5
1. ANALÝZA PŮVODNÍHO AUTORSKÉHO TEXTU A SCÉNÁŘE PRO FILMOVÉ ZPRACOVÁNÍ	9
1. 1. VZNIK A VÝVOJ PŮVODNÍHO AUTORSKÉHO TEXTU	9
1. 2. DĚJOVÝ RÁMEC PŮVODNÍHO AUTORSKÉHO TEXTU	10
1. 3. ŽÁNROVÉ A DĚJOVÉ UKOTVENÍ PŮVODNÍHO AUTORSKÉHO TEXTU	12
1. 4. KOMPOZICE PŮVODNÍHO AUTORSKÉHO TEXTU	13
1. 5. POSTAVY PŮVODNÍHO AUTORSKÉHO TEXTU	16
2. KOMPARACE TEXTŮ	19
2. 1. DRAMATURGICKÉ ÚPRAVY TEXTU PRO INSCENACI.....	19
2. 2. DRAMATURGICKÉ ÚPRAVY TEXTU PRO FILM	26
2. 3. ZÁVĚREČNÉ POROVNÁNÍ	30
3. KOMPARACE HERECTVÍ	34
3. 1. PETR.....	34
3. 2. MOUCHA	37
3. 3. MATKA.....	39
3. 4. OTEC	40
3. 5. SYLVIE	42
3. 6. JANA.....	43
3. 7. ALEŠ	44
3. 8. EVA.....	45
3. 9. JIŘÍ A ALICE	45
4. ZÁVĚREČNÁ KOMPARACE	48
4. 1. KOMPARACE PROSTŘEDÍ, REKvizIT A DEKORACÍ.....	48
4. 2. KOSTÝMNÍ ÚPRAVY	54
4. 3. 1. ČAS	57
4. 3. 2. HUDBA	59
ZÁVĚR	60
ANOTACE	63
ANNOTATION	64
RESUMÉ	65
LITERATURA:	66
PRAMENY:	68
PŘÍLOHY:	72

Úvod

Scénárista a režisér Petr Zelenka v roce 2001 uvedl v Dejvickém divadle svou první inscenaci *Příběhy obyčejného šílenství*.¹ Tento námět rovněž převedl do filmového scénáře a následně v roce 2005 zrežiroval. Text pro inscenaci sám napsal a posléze i režíroval. V Dejvickém divadle se inscenace hrála devět sezón po sobě a těšila se velkému úspěchu. Petr Zelenka získal cenu Alfréda Radoka, za nejlepší původní hru roku. V roce 2002 text² vyšel v časopise *Svět a divadlo*. Jako základ pro své inscenace ho vzalo hned několik tuzemských režisérů. Jeho úspěch byl markantní také v zahraničí. Největší oblibě se těšil v Polsku, kde se inscenoval hned v jedenácti divadlech. Dodnes text přitahuje pozornost režisérů, v roce 2012 se jej ujala režisérka Hana Mikolášková v Městském divadle Zlín a také polský ředitel a umělecký šéf Polského divadla v Poznani Paweł Szkotak. Cílem této práce bude porovnat dvě adaptace *Příběhy obyčejného šílenství*. Svou pozornost zaměřím na stejnojmennou inscenaci *Komorní scény Aréna* v režii Václava Klemense³ a filmové zpracování v režii Petra Zelenky.⁴ Případně, bude-li nutné srovnání, odkážu se na původní inscenaci Dejvického divadla.

Bakalářská práce bude členěna celkem do čtyř kapitol, ve kterých se budu zabývat podrobnou analýzou. V první části mé práce se zaměřím na původní autorský text Petra Zelenky, přičemž rozbor bude cílený na to, jak byl text vystavěn. V podkapitolách se budu soustředit na genezi textu, nastíním zde základní dějový rámec, popíši detailně postavy, ale také to, jak byl text strukturovaný a členěný. V druhé části navážu na již prozkoumané poznatky a budu komparativně analyzovat upravený původní text pro inscenaci a scénář, jenž vznikl na základě předlohy a s ohledem na filmový jazyk byl upraven. Zdůrazním jednotlivé části textu, které byly modifikovány a zjistím, jaké je celkové

¹ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Režie: Petr Zelenka. Dejvické divadlo. Premiéra 16. 11. 2001. Dění: 13. 9. 2009.

² ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Divadelní hra. *Svět a divadlo* 13, 2002, č. 1, s. 106 – 145.

³ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Režie: Václav Klemens. Komorní scéna Aréna. Premiéra: 22. 11. 2003. Dění: 15. 6. 2009.

⁴ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Režie: Petr Zelenka. Distribuce v kinech: od 24. 2. 2005.

vyznění adaptací téže předlohy. V další části se budu zabírat herectvím, a to jaké bylo režijní vedení herců a jakým způsobem ztvárnili herci stěžejní postavy. Pozastavím se taky u faktu, že Petr Zelenka obsadil do hlavních rolí především herce, kteří působili v inscenaci v Dejvickém divadle. V poslední kapitole budu porovnávat zejména to, jak se výsledná zpracování různorodě rozcházejí, nebo zda mají naopak prvky, které jsou stejné či podobné u obou adaptací. Za stěžejní jsem považovala prostor a to, jak se váže na jednotlivé postavy, kostýmní úpravu a její významotvorné prvky, ale také čas a hudbu. Tento výběr jsem provedla, protože jsem si vědoma, že pokud bych chtěla provést komplexní analýzu, musela bych dalece přesáhnout rámec bakalářské práce. V závěru se soustředím na nejdůležitější poznatky, které práce přinesla a jejich ucelené shrnutí.

Zcela zásadní pro tuto práci budou textové předlohy, ať už se bude jednat o původní autorský text, či o upravené předlohy pro adaptace. Jak jsem již zmínila výše, původní autorský text je dostupný v časopise Svět a divadlo z roku 2002. Pro inscenaci v Komorní scéně Aréně byl tento text výchozí, ale i přesto prošel dramaturgickými úpravami. Při mém bádání jsem zjistila, že Komorní scéna Aréna nemá svůj divadelní archiv, proto jsem postupovala tak, že jsem původní text proškrtala podle záznamu a vytvořila jsem tak pro potřeby své práce upravený text. Scénář k filmu vyšel v roce 2005. Jsou zde obsaženy fotografie z natáčení a deník režiséra z doby natáčení.

Zajímalo mě také to, čím se autor původního textu inspiroval, a vzhledem k tomu, že současný americký spisovatel Henry Charles Bukowski napsal knihu *Erekce, ejakulace, exhibice a příběhy obyčejného šílenství*, jsem se zabývala také tímto dílem.⁵ Pro komparaci jednotlivých složek mi sloužily záznamy divadelních inscenací a film. Záznam z Komorní scény Aréna mi byl zapůjčen v Dokumentačním centru dramatických umění Univerzity Palackého v Olomouci, tento záznam je bohužel velmi nekvalitní, jelikož je snímán pouze jednou kamerou. Ke studijním účelům mé práce je však dostačující. Záznam

⁵ BUKOWSKI, Charles. *Erekce, ejakulace, exhibice a jiné příběhy obyčejného šílenství*. Praha: Argo 2006.

z Dejvického divadla, snímán vícero kamerami, byl pořízen Českou televizí a je zde vloženo průvodní slovo a rozhovor s Petrem Zelenkou. Film je dostupný na DVD od roku 2005.⁶ S těmito záznamy budu pracovat tak, abych mohla vytyčit základní složky, které podrobím analýze.

Za velmi důležité prameny mé práce považuji především recenze a kritiky denního tisku, odborných periodik a elektronické zdroje – MF Dnes/ Ostrava a Moravskoslezský kraj, Právo/Ostrava, Festivalový zpravodaj/Ost-ra-var, Svět a divadlo, Divadelní noviny, Film a doba, Cinepur. U elektronických zdrojů se jedná především o recenze a kritiky, popřípadě rozhovory. Jak jsem již zmínila, Komorní scéna Aréna nemá svůj archiv, proto jsem při hledání pramenů využila virtuální archiv Divadelního ústavu, ale i Národního filmového archivu. V přílohové části této práce bude přepis osobního rozhovoru s Vladislavem Georgievem a elektronická korespondence s Václavem Klemensem.

Dramatem Petra Zelenky a především podrobnou genezi autorského textu se již zabývala Dominika Orságová ve své práci *Autorská a režijní tvorba Petra Zelenky v Dejvickém divadle*.⁷ Ve své bakalářské práci analyzuje také inscenaci Příběhy obyčejného šílenství. V úvodu práce jasným způsobem vymezila pojem autorské divadlo, což nebylo tak jednoznačné vzhledem ke komplikovanému dramatickému textu. Na základě tří teoretických publikací dochází k závěru, v němž označuje text textem autorským.⁸

⁶ ZELENKÁ, cit. 4.

⁷ ORSÁGOVÁ, Dominika. *Autorská a režijní tvorba Petra Zelenky v Dejvickém divadle*. Diplomová práce, Filozofické fakulty UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012.

⁸ Diplomantka využila následujících publikací:
KOVALČUK, Josef. *Co je to autorské divadlo? Téma autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009.
LAZORČAKOVÁ, Tatjana, ROUBAL, Jan. *K netradičnímu divadlu*. Praha: Pražská scéna 2003.
PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri: Národní divadlo, 2004.

Vychází z definice Petra Pavlovského, která koresponduje s faktem, že autor využil improvizace herců, aby tak text doplnil.⁹ Proto tyto publikace použiji k ověření správnosti termínu. Druhotným zdrojem informací pro tuto práci jsou odborné publikace filmové i divadelní a slovníky.

Pro analýzu herectví budu vycházet především z publikací *O hercích a herectví*¹⁰ a *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*,¹¹ ze které využiji především kapitolu čtvrtou – Závěr: Mizanscéna, ve které se řeší rovněž herectví. Při rozboru textu jsem čerpala z publikací Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs*¹² a *Znaky dramatu a divadla: Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla* Miroslava Procházky¹³. Na základě těchto publikací jsem použila terminologii, popřípadě jsem upřesnila, který z termínů lze dle mého názoru aplikovat na danou problematiku.

⁹ Pojmem autorské divadlo Petr Pavlovský míní: „Nazveme-li divadlo autorským, říkáme, že před začátkem práce na vzniku inscenace neměli tvůrci žádný již hotový (někým jiným napsaný) divadelní text (drama, partituru s libretem, scénář, choreografický zápis). [...] divadelní nastudování nové hry se považuje za autorské divadlo pouze tehdy, je-li autor člen inscenačního týmu.” PAVLOVSKÝ, Petr a kol. Autorské divadlo. In *Základní pojmy divadla: Teatrológický slovník*. Praha: Libri: Národní divadlo, 2004, s. 27-28.

¹⁰ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2009.

¹¹ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011.

¹² CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Brno: Host 2008.

¹³ PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla: Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988.

1. Analýza původního autorského textu a scénáře pro filmové zpracování

1. 1. *Vznik a vývoj původního autorského textu*

Elementárním účelem tohoto původního autorského textu byla jeho realizace na divadle. Byl napsán konkrétně pro Dejvické divadlo po domluvě s uměleckým šéfem Miroslavem Krobotem. Specifickým vznikem a vývojem původního autorského textu se již zabývala Dominika Orságová ve své bakalářské práci *Autorská a režijní tvorba Petra Zelenky v Dejvickém divadle*.¹⁴ Diplomantka velmi podrobně zkoumala genezi textu na základě rozhovorů s jeho autorem a posléze i s herci Dejvického divadla. Vychází z faktu, že autor textu je zároveň i režisérem inscenace v Dejvickém divadle. V úvodu své práce vymezila pojem „autorské divadlo“, přičemž vycházela z teoretického uchopení tohoto pojmu Petrem Pavlovským v jeho publikaci *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*.¹⁵ Aby došla k správnému závěru, poukazuje i na další autory, kteří definovali pojem „autorského divadla“. Na konci svého bádání došla k závěru, že i přes to, že tato inscenace vznikala specifickým způsobem, je možné ji označit za „autorské divadlo“. Na základě takto podložených a ověřených faktů budu ve své práci používat označení „autorský text“ a „autorské divadlo“.

Zde bych ještě poukázala na „podvojnost“ dramatického textu, o kterém se zmiňuje Miroslav Procházka. Ve své publikaci *Znaky dramatu a divadla* uvádí: „Podvojnost dramatického textu je z jedné strany podmíněna charakterem některých vývojových fází divadla v souvislosti např. se zdůrazňováním „divadelnosti“, hledáním specifických výrazových prostředků divadla, tvorbou scénářů pro jednotlivé inscenace, šířením úprav a modifikací textu atd.; z druhé strany je povaha a interpretace dramatického textu ovlivněna vývojem umělecké literatury (včetně vývoje vztahů literatury a divadla), pojetím

¹⁴ ORSÁGOVÁ, cit. 7.

¹⁵ PAVLOVSKÝ, cit. 6, 348 s.

funkcí a jejich různorodou akcentací;¹⁶ Jako příklad podvojnosti textu lze uvést dílo Příběhy obyčejného šílenství, a to vzhledem k vývoji textu, vzniku inscenace a jeho filmového zpracování. Vývoj tohoto textu byl ovlivněn následujícími aspekty. Nejprve na něj působil aspekt autora z čistě literárního hlediska, kdy byla vypracována první „základní a neúplná“ verze textu, a následně text podlehl mnohým úpravám pro vznik inscenace. Na modifikaci tohoto textu měl podíl celý inscenační tým Dejvického divadla, podnětnými připomínkami se o jeho stávající podobu zasadil i herecký ansámbl. Je nutno zdůraznit obě linie při vývoji textu. Vzniklo ucelené dílo, které se poprvé dostalo k nahlédnutí široké veřejnosti v roce 2002, kdy bylo publikováno v časopisu Svět a divadlo, což bylo s ročním odstupem od premiéry inscenace. Tato výsledná podoba autorského textu byla vybrána pro inscenování v ostatních divadlech jak u nás, tak v zahraničí, a použila ji i Komorní scéna Aréna v roce 2003. Tento text pojal za základ své stejnojmenné inscenace režisér Václav Klemens. Výchozí pro mou práci nebude jen původní autorský text, ale i režijní kniha Václava Klemense, která podhalí úpravy, jež v inscenaci provedl záměrně tak, aby původní autorský text přizpůsobil podmínkám a možnostem daného divadla. Třetím výchozím textem je scénář pro film Příběhy obyčejného šílenství, který upravil samotný autor předlohy.

1. 2. Dějový rámec původního autorského textu

Ústřední postavou děje je Petr, jehož život je propleten celou řadou naprosto absurdních situací. Společně s ním máme možnost prohlédnout si širokou škálu podivných postaviček, jejichž počínání je tak zoufalé, že se jeví až komicky. Stěžejní Petrův problém je jeho „vztah“ s bývalou přítelkyní Janou. Jeho touha vrátit se k Janě, která momentálně žije s Alešem, ho dohnala tak daleko, že sáhne po zoufalých metodách, které mu poradil jeho kamarád Moucha. Problém tkví v tom, že sám Moucha je na tom se vztahy s ženami mnohem hůř než Petr. Nikdy nemají dlouhého trvání, proto raději žije sám a místo ženy má

¹⁶ PROCHÁZKA, cit. 13, s. 11.

upravené umyvadlo, popřípadě lux. Jeho situace dojde tak daleko, že do děje vstupuje deus ex machina. Zjeví se mu Bůh v podobě modrého křesla a na jeho radu si Moucha obstará figurínu. V závěru dramatu dojde k nečekanému zvratu, kdy figurína obživne.

Petr však neřeší jen své osobní problémy. Jeho matka je, dalo by se říci, posedlá dárcovstvím krve a tragickými událostmi ze zahraničí. Jedna věc ji ale trápí mnohem víc, a to Petrův otec. Nedokáže pochopit jeho vysloveně laxní postoj, jeho nezájem o aktuální dění a jeho vášeň vytlačit z pivní láhve co nejvíce bublin. Má strach o jeho zdraví a má potřebu přisuzovat mu různé nemoci, jako například stařeckou demenci. S tím neustále zatěžuje jak otce, tak i Petra.

V průběhu děje se najednou stane něco, čím nabere otec novou chuť do života. Zapříčiní ji náhodný telefonát, jenž uskutečnil na výzvu své manželky. Ta se ho dosud marně snažila přesvědčit, že si lidé pamatují jeho hlas ještě z dob jeho největší „slávy“ v kladném slova smyslu. Ale otec se za svůj hlas už dlouhá léta stydí. Příčinou bylo právě jeho původní povolání - za normalizace namlouval filmové týdeníky. Po napínavém telefonátu se seznámí s mladou sochařkou Sylvíí, která je sice občas nervově labilní, ale i přesto má na otce pozitivní vliv. Díky ní si opět svého hlasu začne vážit.

Jejich schůzky mají značný vliv i na manželské procitnutí. Konečně si oba manželé začnou plně uvědomovat, vedle koho vlastně žijí, a zjišťují to, co celou dobu zůstalo nevyřčeno. Sama matka jednou řekla Petrovi: „Jak můžeš rodinu založit na lásce. Copak ty mě miluješ? Copak mě miluje táta? Vy chlapi pořád žvaníte o lásce, ale nic o ní nevíte. Mluvím cynicky? Jsem praktickejší člověk. Rodina pro mě bylo místo, kam jsi mohl přijít a zeptat se, co máš dělat v životě dál. Rodina ti na to měla odpovědět.“¹⁷ Právě tyto věty, které vyřkla, otevrou Petrovi oči a objasní mu důvod, proč jejich rodina nikdy nefungovala tak, jak by si možná Petr přál.

K náhlému zvratu v ději dojde až v samotném závěru, kdy se matka zblázní. Běhá v otcově spodním prádle po Národní třídě a leká

¹⁷ ZELENKA, cit.2, s. 138.

kolemjdoucí lidi, načež skončí v blázinci. I přesto tahle podivně fungující rodina stále stojí při sobě, otec před Petrem podotkl: „jsme přece rodina“. Po návštěvě matky v psychiatrické léčebně se něco zlomí i v Petrovi. Nechá se odeslat jako balík, ale ne na adresu Jany, jak bylo jeho původním plánem, aby ji získal zpět, ale s adresou Čečny.

1. 3. Žánrové a dějové ukotvení původního autorského textu

Žánrově se tento text řadí mezi svébytný druh komedie. Komedie sama o sobě často není čistým žánrem, většinou se pojí nebo je kombinována s jiným žánrem, popřípadě se kombinují různé specifické odnože komedie. Příběhy obyčejného šílenství lze označit jako postmoderní absurdní komedii se společenským přesahem. Postavy v příběhu nemají do hloubky propracovanou psychologickou podstatu, proto se nemůže jednat ani o žánr komedie charakterové či komedie mravů. Představují se nám sice, ale přesný charakter u nich určit nelze. Jsou to jakési poloprázdné nádoby, které rozpohybuje až dramatická situace.

Společenský přesah je propleten celým autorským textem. Je reakcí autora na společenskou situaci, a to jak vnímá její funkčnost, ale především disfunkčnost a dobovou atmosféru po změně režimu. Vzhledem k faktu, že děj se odehrává v současném světě a reaguje na aktuální události z roku 2001, (jak značí i vedlejší text autora v úvodních scénických poznámkách), lze rozpoznat i postoj autora k dané společenské situaci. Jak sám prozradil v rozhovoru pro Svět a divadlo: „V mé hře, v Příbězích obyčejného šílenství, je asi nejvnitřnější, nejvíc autobiografická, ta společenská rovina: myslím, že soudy nefungují, že společnost nefunguje, že je tu nostalgie po minulé době, po nějakém byt' směšném řádu. Mým alter egem je tak asi nejvíc postava Jiřího, kterého hraje Jiří Bartoška.“¹⁸ Text reaguje na okolnosti z doby, kdy byl napsán. Jednoznačným příkladem je opírání se o události, které se kolem roku 1999 až 2001 odehrály v Čečenské republice, které do děje vnáší

¹⁸ KRÁL, Karel. KURT... HAJ, HOU! Rozhovor s Petrem Zelenkou. *Svět a divadlo* 13, 2002, č.1 s. 100.

postava Matky. Drama reaguje na soudobé problémy, které můžeme číst mezi řádky, ale nezaujímá žádné konkrétní stanovisko k daným situacím.

Motivů se v této hře objevuje povícero, nejen společenský přesah, který jsem zmínila výše. Motivem hlavní postavy je sice touha získat milovanou ženu zpět, důležitější je však to, jak ji získat zpět. Zároveň naráží ve svém okolí na absurdní chování, které je hnáno téměř do krajních mezí. Je zde nastaveno zrcadlo lásce a vztahům jako takovým, jeho výsledný obraz je ale velmi pokřiven. Nejen ústřední postava, ale i ostatní postavy mají svou vlastní motivaci, která jistým způsobem ospravedlňuje jejich scestné chování v průběhu děje. Autor tak nevytvořil žádnou realitu, která by nám byla vzdálená, ale dovolil si ve svém textu použít také fiktivních prvků. Příkladem je postava Evy, původně figurína, která v závěru hry obživne. Tento fiktivní prvek se pojí s dílčí zápletkou a díky tomu je v textu funkční a tím i nenahraditelný. V druhém případě, kdy fiktivním prvkem je oživlá deka, je možno tento prvek zcela nahradit. Jedná se o motiv, který autor použil, aby opět nenuceným způsobem navázal na dialog Petra a Jany. Tyto prvky nejsou ničím neobvyklým. V českých autorských textech se s tímto jevem setkáváme poměrně často, například u současného dramatika a režiséra Davida Drábka.

Autor text dále obohatil specifickým prvkem „divadlo na divadle“, kdy je Petr společně s Mouchou a Aničkou postaven taktéž do role diváka a sledují baletní představení. Nastavil tak samotnému divákovi zrcadlo. Také použil zajímavý prvek rituálního tance, který se pojí se smutkem ze ztráty milované ženy. Tanec naučila Anička Mouchu před oznámením, že už se nadále nebudou scházet. Je kladen jasný důraz na pohybové schopnosti herců. V poznámkách k textu je uvedeno, jak pohybem a gesty vyjádřit tento výstup.

1. 4. Kompozice původního autorského textu

Co se týče kompoziční struktury textu, nevychází explicitně ze zásad pro psaní dramatického textu. Naprosto postrádá veškeré členění označením jednotlivých částí. Nemůžeme v něm hledat výstupy, jednání,

ani jednotlivé obrazy. Tyto principy sice popírá, ale autor si vystačí s jednoduchým předělováním dramatických situací. Můžeme sledovat, jak autor pojal kompozici textu, a jakým způsobem v něm uplatňuje své vlastní zkušenosti, které získal při psaní scénářů pro filmové zpracování.

Je nutno si povšimnout, jakým způsobem tedy s dialogy a dramatickými situacemi pracuje. Často využívá rychlý střih a skoky, rozvíjenou dramatickou situaci velmi rychle ukončí, aby mohl rozehrát další. Vedlejší text, tedy scénické poznámky, používá jakožto přechody mezi dramatickými situacemi za pomoci hudby, popřípadě zatmívačky. Zároveň jimi určuje, jak se má postava v inscenaci zachovat, jak naložit s rekvizitou u daného výstupu, dále popisují, co postavy dělají, popřípadě na jakém místě se právě vyskytují.

Ve scénických poznámkách na první straně najdeme hned několik důležitých informací: „Tento text částečně využívá improvizací a dialogů, které v některých případech vznikaly přímo během zkoušení hry. Autor touto cestou tedy alespoň děkuje hercům za jejich invenci a trpělivost.“¹⁹ Úvodní citací původního autorského textu je věta ze stejnojmenné knihy Charlese Bukowského. Právě proto mě zajímalo, nakolik se nechal autor inspirovat tímto současným americkým spisovatelem. Nad toutéž otázkou se zamýšlel i Karel Král ve svém rozhovoru pro Svět a divadlo s Petrem Zelenkou, který na tuto otázku reagoval takto: „Bukowski je mi blízký tím, že je velice stručný a jde přímo k jádru věci. A koneckonců jsem si od něj půjčil i název své divadelní hry.“²⁰ Samotný název je jedna věc, ale stručnost je zde dost zásadní. Autor má často tendence opouštět dialogy v momentech, kdy se už mohou zdát zbytečně rozvleklé, čímž se jeho styl psaní dost podobá právě zmiňovanému Bukowskému. Ten ve stejnojmenné knize taktéž opouští jednotlivé příběhy ve chvíli, kdy se mu zdají být nezáživné. Je nutno zmínit hned v úvodu, že tyto texty se zásadně liší tím, že v případě Petra Zelenky se jedná o dramatický text, kdežto v případě Bukowského o knihu povídek. Citace, kterou použil autor do svého textu, je i znamením pro pozorného čtenáře. Dá se říci, že v jedné větě shrnuje

¹⁹ ZELENKA, cit. 2, s. 106.

²⁰ KRÁL, cit. 18, s. 99.

celé následující drama a uvádí nás do děje. Zároveň větou pod citací doplňuje informaci o závěru hry. V podstatě nám už na začátku naznačí kompozici děje a vyvrcholení celého dramatu.

Strukturu textu drží pohromadě jednotlivými vedlejšími zápletkami, které na sebe navazují pomocí jednotlivých sekvencí. Tyto se postupně propojují a vytvářejí tak ony zápletky. Fabule příběhu pracuje se základní lidskou emocí: „láska“. Kdyby se podrobně rozkreslila spojitost mezi základními postavami dramatu, bylo by důležitým pojítkem mezi postavami slovo vztah. Láska je zde zobrazována v různých podobách, jakožto láska mateřská, partnerská nebo taky láska mezi přáteli. Důležité je spíš celkové vykreslení těchto variací lásky. Často se jedná o jakousi zkreslenou podobu, tak jak ji postavy vnímají nezávisle na sobě a každá odlišně, například při konfrontaci Petra a Matky. U postav Mouchy a Šéfa se chápání lásky posouvá až na hranici samotné perverzности či úchylnosti. Jednotlivé vztahy a pojítka mezi postavami nám autor rozkrývá postupně. Nepoužívá tedy diegetického vyprávění.

Důležitou a neodmyslitelnou součástí textu jsou humorné situace, jež plynou především z toho, jakým způsobem je text propracován. Je propleten celým textem a graduje na základě dějových zvrátů. Zároveň má nádech hořkosti a bezmoci. Příkladem je již zmiňované oživení figuríny Evy. Situace Mouchy, když vezmeme-li v potaz jeho obcování s umyvadlem, spousty nevydařených vztahů s různými ženami, i fakt, že se jich bojí, je právě ukázkou bezvýchodnosti. Navíc pak nastává situace, kdy zoufalý Moucha nechce Petrovi uvěřit, že jeho figurína obživla.

Jak už jsem v předchozí podkapitole zmínila, text dává zpětnou reflexi na období kolem roku 2001. Řeší se v něm často problém okolo Čechy. Zajímavější je ale například sentence, kterou autor vložil do úst matky Petra: „Víš, co mi udělali? Odmítli mi vzít krev. Chodím tam už dvacet let a najednou ta sestra povídá. Paní Hanková, už k nám nemusíte chodit. Vaše krev nesplňuje parametry pro odběr krve. Tak jí povídám, jestli ví o tom, co se stalo v Čechensku. Jestli si je jistá, že tam moji krev

nepotřebujou... To ty bys mi krev vzal, vid'?"²¹ Tato sentence není jediná, v textu se jich vyskytuje více. O tom, že jeho drama je naplněno přesahem (v tomto případě přesahem společenským) mluví autor opět v rozhovoru pro Svět a divadlo, jak už bylo zmíněno výše. Skrze postavy vyjadřuje autor svou nespokojenost, kterou zaznamenává ve svém okolí. V textu tak nacházíme odkazy na výše zmíněné aktuální problémy a na nostalgii po minulé době, o které mluví postava Sylvie poté, co si vyslechla jednu zprávu, kterou jí recitoval Otec. Byly to zprávy, které za normalizace namlouval a které Sylvie a její generace nezažila. Nebo také reakce postavy Jiřího na nefunkčnost soudů ve své promluvě k Alici po prohraném soudu.

1. 5. Postavy původního autorského textu

„Oni jsou *figurky* naší doby. Macháčkův Jakub, to jsou jen dvě slupky. Tou vrchní slupkou je, že kouří trávu, pod tím pak je slupka nespokojenosti s tím, jak to tady vypadá. Ale to je povrch. Kdysi jsem napsal televizní hru *Svědčyně*, hrála v ní Jiřina Bohdalová a šlo v podstatě o zrod donášečky. Tam jsem se pustil do psychologické studie. Ale od té doby už ne. Petr Ivan Trojan je jen pozorovatel.“²² Jak řekl sám autor, Petr je „figurkou“, je stěžejní „figurkou“, která nás provází celým textem a seznamuje nás s ostatními osobami. Postavy textu nejsou psychologicky pečlivě prokreslené, ale do jisté míry můžeme sledovat jejich vnitřní pohnutky díky vývoji děje. Společně se zápletkami se nám postupně prokreslují a my můžeme částečně nahlédnout na jejich charakter. Jak už jsem zmínila, právě proto se autorovi daří vytvářet ony komické situace.

Petr je často stavěn do pozice pozorovatele, a to v některých situacích doslova. Jeho noví sousedé mu platí za to, aby je sledoval při jejich pohlavním styku. V jeho okolí se často dějí absurdní události a otázkou, kterou si kladou on i jeho bývalá přítelkyně Jana, je, zda problém tkví v něm nebo v lidech, kteří ho obklopují. Jeho život nemá žádné jasné směřování. Dělá práci, která ho nebaví, a stále se snaží

²¹ ZELENKA, cit. 2, s. 137.

²² KRÁL, cit. 18, s. 99.

získat svou bývalou přítelkyni zpět. Neříká nám přímo svůj názor na cokoliv, co se děje kolem něj, ale z jeho chování můžeme vysledovat, jak se mu přičí realita. Petr není hrdina, který má ve výsledku možnost něco změnit na celkovém dění kolem. Dalo by se říci, že je outsider, nebo lépe řečeno onen pozorovatel. Na tuto problematiku poukázala ve své diplomové práci *Specifika současného českého dramatu* Klára Špičková: „V úvodní větě této diplomové práce cituji, že zmizel příběh, o kterém bychom si mohli vyprávět. Tím pádem odumřeli i tradiční hrdinové. Místo nich, podle mnoha dramatiků, nastoupili outsideři, pasivita, citoví invalidé, vznětliví „neukotvenci“ a další.“²³ Hrdinové vymřeli, nebo nás spíše přestali bavit. Lidem se líbí outsideři. Chtějí vidět, že nejenom oni nejsou s to udělat něco se svými problémy. A řešení, jak se dostat z této absurdní situace, je většinou samo o sobě mnohem absurdnější. A v tomto duchu vrcholí i samotná hra. Jak z toho ven? Řešením pro Petra bylo nechat se poslat jako balík do Čechy. V tomto textu tedy nemůžeme hledat stěžejního hrdinu. Nikoho z postav autor do této úlohy nekorunoval. Hrdinové vymřeli, ať žijí outsideři.

Zajímavou figurkou celé hry je taky Petrův kamarád, čtenáři známý pod přezdívkou Moucha. On je hlavním hybatelem všech dramatických událostí. Svým podnětem přesvědčí Petra k experimentu s vlasy Jany a stále jej zahlcuje svými zvrácenými nápady. Ale hlavně je tím, kdo Petrovi vnukne ten úžasně romantický nápad zaslat se na Janinu adresu jako balík. Díky němu pomalu graduje stěžejní dramatická zápletka ke svému konci. Opět není od věci si připomenout otázku, kterou vyřkla Jana, a to, zda je chyba v Petrovi nebo v lidech, kterými se obklopuje. Stejná otázka lze aplikovat i na Mouchu. Když se zaměříme čistě na dramatickou postavu Mouchy a sledujeme jeho počínání, zjistíme, že se většinou jedná o okolní děje. To, co se děje okolo, jej zanechává na okraji společnosti, kdekdo ho označuje za „úchyla“ a on se z toho nemá možnost vymanit. Neúspěšné vztahy ho utvrzují v jeho postoji k ženám. Na jedné straně sice po ženě bezmezně touží, ale na té

²³ ŠPIČKOVÁ, Klára. *Specifika současného českého dramatu*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2002.

druhé se jich po svých neblahých zkušenostech bojí. A všechny tyto problémy explicitně přenáší na hlavní postavu dramatu.

Není možné si nepovšimnout, že podobným způsobem atakují Petra i zbylé postavy dramatu. Atak je nejen slovní, což můžeme sledovat v pasážích, kdy jen mlčky naslouchá některé z postav, ale velký vliv na něj mají i svými činy. Můžeme sledovat, jak tyto faktory ovlivňují hlavní postavu a postupně deformují její mínění o sobě samém. Tento nenápadný pozorovatel se začíná sám sebe ptát, jestli to opravdu není ukotveno hluboko v něm, až nakonec dojde k absurdnímu řešení své situace.

Neméně důležitými postavami jsou jeho Matka a Otec. Matka se v tomto textu jeví zpočátku až „spasitelsky“, čtenář může nabýt dojmu, že na ní a její krvi stojí vidina příměří v Čechensku. Tuto úlohu umocňují obavy o rodinné blaho. To, jakým způsobem zaujímá pozici Matky „spasitelky“, je jasně reflektováno starostí jak o Otcovo zdraví, tak i o blaho Petra. Tato postava se nakonec vykreslí zcela nečekaně, čtenář dochází k závěru, že za vší přemrštěnou starostlivostí byla chorobná posedlost, která ji dovedla na pokraj šílenosti. Naopak postava Otce je úplným protipólem Matky. Jeho promluvy jsou klidné, uvážlivé, až hloubavé. Zároveň vidíme, jak se tyto dva odlišné typy díky tomu dostávají do konfliktu. To umožňuje postavit vedle sebe dva naprosto odlišné charaktery, což vede k situačnímu humoru. To můžeme pozorovat již od začátku dialogu o Otcově nemoci.

2. Komparace textů

2. 1. Dramaturgické úpravy textu pro inscenaci

V této podkapitole je důležité zaměřit se na dramaturgické úpravy textu, jelikož je velmi důležitý a výchozí pro inscenaci v Komorní scéně Aréna. Je vcelku jasné, že text prošel velkým a dost razantním dramaturgickým zásahem, čehož si můžeme povšimnout už vzhledem k délce inscenace. Upravený text, ze kterého Václav Klemens vycházel, jsem bohužel pro svou práci nezískala. Pro komparaci jsem původní autorský text sama, výstup po výstupu, podle inscenace proškrtala a upravila do finální verze.

První a zároveň zásadní krok v úpravě textu se projevil na konečné sestavě postav. Je vypuštěna postava Šéfa, Muže v publiku a Vojáka. Společně s vyloučenou postavou Šéfa tak mizí i jeho velmi absurdní rozhovor s Petrem. Jejich dialog začíná zcela obvykle, postavy mluví o práci, ale posléze se rozvíjí opět do velmi absurdní až perverzní úrovně - tím, že šéf prozradí Petrovi svou úchylku:

Šéf: Dobře.

Petr: Děkuji.

Šéf: Pane Hanku, když vás tady už mám... je tady jedna věc, kterou byste měl vědět. (Pauza.) Jsem na malý kluky.

Petr: Prosím?

Šéf: No jo. Tak sedm až jedenáct let. Fascinujou mě ty jejich malý čerstvě ochmýřený prdelky...

Petr: ehm...

Šéf: ...ty jejich svařtělý pindíci.

Petr: Nevím, co bych na to řekl.

Šéf: Podezření jsem měl už dřív, ale minulej tejden se to potvrdilo.

Petr: To mě mrzí.

Šéf: Mě taky. Radši bych byl na malý holky nebo na velký chlapy nebo dokonce na velký holky, když už jsme u toho, ale jsem na malý kluky. Je to ta nejhorší kombinace.

Petr: No jo...

(Petr vstane a odchází. Šéf ho zastaví.)

Šéf: Nepředstavujte si, že se na ně nějak vrhám... Prostě je mám rád.

Petr: Chápu.

Šéf: Jenom jsem měl dojem, že byste to o mně měl vědět.

Petr: Díky.

(Petr se zvedne k odchodu.)

Šéf: Není zač. A zavolejte mi sem Pokornýho. Nebo ne, Pokornýho ne.²⁴

Na rozhovor o šéfově úchylce navážou tyto postavy dialogem v závěru hry, kdy můžeme sledovat, jak postava šéfa dotváří prazvláštní kruh lidí, kterými je Petr obklopen. Pro každou z postav má vymyšlenou básničku s dobře padnoucím názvem. Jednu má i pro svého šéfa: „Šéf, kterej byl na malý kluky, ale nevrhal se na ně, jenom je měl rád... a kroutil hlavou a smál se...a každému o tom vyprávěl.“²⁵ Petrův šéf v původním autorském textu představuje opět pokřivené zrcadlo lásky, pro tuto postavu zvolil autor perverzní zálibu pozorovat malé kluky. Zde se odráží autorův obdiv k Woodymu Allenovi. Woody Allen se problematice vztahů věnuje ve své tvorbě často, nejvíc ve snímku

²⁴ ZELENKA, cit. 2, s. 112 – 113.

²⁵ Tamtéž, s. 145.

Všechno, co jste kdy chtěli vědět o sexu (ale báli jste se zeptat). Film z roku 1972 se zabývá pohledem na sexuální úchytky a odlišné sexuální návyky různých lidí. Allen své postavy zároveň vystavil každodennímu koloběhu a zapojil je do sociální sféry, čímž umocnil komiku vystupňovaných situací. Je důležité si uvědomit, jakým způsobem na nás tyto postavy působí, necítíme vůči nim žádné zvláštní znechucení, dokonce bych si troufla říct, že spíš s nimi soucítíme. To využívá i Petr Zelenka ve svém textu. Musíme brát v potaz, jakým způsobem nám tady prezentuje Šéfa, Mouchu nebo Alici. Se všemi těmito postavami máme jakousi dávku pochopení, ale zároveň se bavíme „na jejich účet“. Postavy v textu mají velmi komický charakter a způsob, jakým jsou napsané dialogy, s sebou nese vysokou dávku humoru. Z toho důvodu je škoda postavy z textu vypustit. Například postava šéfa není pro celý příběh až tak stěžejní. Kdybychom ji odstranili, fabule zůstane zachována a celkové vyznění příběhu se nerozpadne. Zajímavou je uvedená postava z toho důvodu, že se Petrovi svěří se svou zálibou až jakýmsi bezelstným způsobem. A taky na něm zanechává psychický otisk, který je v závěru hry na Petrovi velmi znatelný a tak není divu, že se postupně hroutí sám do sebe.

Matka je jedinou postavou, které, jak říká Jiří, „starým dobrým způsobem hráblo“. Proto ji Petr taky nezahrnul do osob, o kterých napsal básně. Jak konstatoval Jiří:

„Spousta lidí si namlouvá, že jsou šílený, ale jejich tajemství je v tom, že jsou úplně normální. Když se rozhlídneš kolem, uvidíš spoustu jakoby pomatenejších lidí, ale nikoho, kdo by doopravdy zešílel. Víš, co tím myslím? Neuvidíš nikoho běhat po ulici ve spodním prádle. Nikoho, komu by se doopravdy spálila pojistka. Komu by starým dobrým způsobem hráblo.

Spousta lidí tady chce bejt šílená, protože šílenství znamená absolutní svobodu. Mohli by se začít chovat upřímně. Ale mají smůlu, protože tenhle stav nepřichází. Což je v podstatě i můj případ.

Chtěl bych se zcvoknout a nenést odpovědnost za to, co se chystám udělat. Ale asi to nevyjde. Skutečné šílenství je stejně vzácné jako genialita nebo absolutní sluch. Udělám šílenej čin, ale udělám ho při plným vědomí.“²⁶

Postava Šéfa svým chováním a vystupováním dotváří ten pomyslný kruh absurdního chování a tlak, který je vyvíjen na Petra. Máme zde faktor, který ho obklopuje ze všech stran: rodina, práce, přátelé, apod. Postavu šéfa je možné vypustit, ale musíme opět pomyslet na její funkčnost a přirozené místo v textu. Václav Klemens tento počín odůvodnil následovně: „Při krácení textu postava vypadla hned z několika důvodů. Jednak jeden jediný výstup Petra se Šéfem nepřinášel žádný důležitý dějový moment, bez kterého by se hra neobešla. Postava Šéfa se už dále neobjevuje, ani ostatní postavy o ní nereferují. Je to epizodní postava, která se s ostatním děním provazuje opravdu jenom okrajově a stejně okrajový byl pro mne její tématický přínos. Šéf je vedle Mouchy deviant naturální, kdežto Mouchovy deviace a deviace ostatních postav se naopak rodí v nezřízené touze po lásce a seberealizaci. Postava Šéfa se tématickému zaměření hry trochu vymyká, ona neprožívá příběh obyčejné šílenství. Celý ten výstup se Šéfem byl pro mne jenom izolovaným ornamentem, kterého jsem se snadno vzdal.“²⁷

Ve spojitosti s výše zmíněným pomyslným kruhem bych ráda ještě zmínila jeden dialog, který byl vypuštěn. Je to rozhovor Jany a Petra:

Petr: Mám prostě smůlu na divný lidi.

Jana: To není smůla. Přitahuješ takový lidi, protože jseš uvnitř takovej.²⁸

²⁶ Tamtéž, s. 141.

²⁷ E-mail korespondence s režisérem Václavem Klemense. Přepis 16. 3. 2013 v Olomouci, v přílohové části bakalářské práce.

²⁸ Tamtéž, s. 114.

Dramaturgický zásah tyto dvě věty vypustil. Zdálo by se, že tyto „nepodstatné“ věty lze vyškrtnout obzvlášť v kontextu tak dlouhého rozhovoru Jany, Petra a Aleše o ostříhaných vlasech tety. Pokud budeme pozorně číst tento dialog do konce, zjistíme, jak se jeho předem naplánovaná struktura mění a obrací se od jasně vymezeného tématu směrem k Janě a Petrovi a jejich nedořešenému vztahu. Výše zmíněné dvě věty jsou závěrečným vysvětlením onoho vztahu z pohledu Jany, tedy co přesně ona viděla jako disfunkční na jejich vztahu.

V původním autorském textu je vyřknuta myšlenka: „Ale my na násilí nevěříme,“²⁹ důvod Petrova seznámení se s novými sousedy Jiřím a Alicí, podivným párem, který nevěří na násilí a potřebují pozorovatele při svých milostných hrátkách, ale ne ledajakého. Jejich hádky mimo scénu nás upozorní, že se na scéně objeví dvě nové postavy. Vzhledem k zásahu do textu, který se může zdát nepatrným, se musíme zeptat, jak se zde najednou tyto dvě postavy vyskytly. V rychlém sledu událostí je to celkem nepatrné a téměř zanedbatelné, ale opět je nutno podotknout, že právě jejich křik a hluk mimo scénu byl spojením mezi postavami a zároveň diváka zajímal. A taky vysvětlením jejich názoru na násilí na scéně předvedly Petrovi scénu, jak by to vypadalo, kdyby na násilí věřili. Zajímavé na tom je, že postavy se chovají úplně bezprostředně a najednou vytvoří iluzi hádky, nedělalo jim ovšem problém okamžitě vše urovnat, uhladit si šaty, účesy a dál v dialogu pokračovat, jako by se nic nestalo.

Při úpravě textu byl taktéž upraven popis Sylvie. V původním autorském textu Sylvie je škrtnuto pár vět, kde Sylvie popisuje svou nevyrovnanost, kterou podle instrukcí v poznámkách má na scéně předvést. Jde o velmi krátkou scénu, která divákovi dotváří obrázek o Sylvii a jejích osobních problémech. V upravené verzi textu se pouze zmíní o tom, že si Otec asi myslí, že je nevyrovnaná a labilní žena. Sama má pocit, že toho se právě muži bojí. Tím její monolog končí a opět se

²⁹ Tamtéž, s. 115.

soustředíme na postavu Otce, která se v této scéně vykresluje a otvírá se pro něj cizí ženě.

Hned vzápětí je dost razantním způsobem upraven a proškrtán Otcův delší monolog o EURO lahvích a sýru v lahvích. Dlouze vzpomíná na to, jak bylo všechno jiné, dokonce se jemně rozohní nad tím, jak to všechno vidí on. Při tomto výstupu se otec poprvé na scéně dlouze rozhovoří, má zde dostatek prostoru pro svůj monolog. Není jen tichým společníkem s pivní lahví v ruce. Proto je škoda, že tento monolog byl vypuštěn. Postava se skrze delší monolog začala otevřeně vyrovnávat se svou minulostí, kterou neměla evidentně dořešenou. A opět se i zde vloudil nádech nostalgie po něčem, co už není tak, jak to bývalo. Zároveň je to možnost i pro herce ztvárňujícího postavu Otce, aby tak mohl jinak vymodelovat svou hereckou polohu, která se v inscenaci moc nemění.

Scéna, ve které jsou Petr, Anička a Moucha na baletu, je upravena pouhým vyškrtnutím postavy Muže v publiku, což by byla úloha pro komparsistu. Tato postava byla důvodem, proč posléze odejde Anička od Mouchy. Zároveň v této scéně, ve které nastavil autor zrcadlo divákovi samotnému, je postava muže v publiku zcela zásadní proto, aby demonstrovala rozpor v hledišti.

Na tuto scénu následně navazuje výstup, ve kterém se Moucha poraní o umyvadlo při svém tanci osamělého indiána a Petr se mu snaží zachránit život. Zde byla vyškrtnuta situace, kdy Petr nalezne toaletní papír popsany seznamem věcí, které po Mouchovi házely ženy, když se s ním rozcházely. To umocňuje fakt, že Moucha je na tom se ženami opravdu bledě a sám nechápe nefunkčnost svých vztahů s opačným pohlavím. Toaletní papír se opět vyskytuje v závěrečné scéně, kdy si Petr balí věci do krabice, ve které se chce odeslat. Tím zásahy do této scény nekončí. Vyškrtnut byl také monolog Jany, ve kterém, taktéž s dávkou nostalgie, vzpomíná na Petrova otce a jeho vytlačování bublin z pivní láhve. Je to moment, kdy Jana mění svůj postoj a je k Petrovi

přívětivá. Vzápětí Jana mění své chování na opoziční poté, co jí Petr řekne, jak si přivydělává u sousedů.

Postava Matky má v původní autorské předloze snovou scénu s postavou Vojáka, což je opět otázkou jednoho komparsisty. V Dejvickém divadle si s touto scénou dobře poradili, celkové řešení scény i atmosféry bylo velmi snové. Je proto opět škoda, že tato snová sekvence byla vypuštěna a nebyla zpracována tak, aby vyhověla podmínkám a možnostem Komorní scény Aréna. V této scéně se divákovi krásně vykreslí postava Matky, má zde úplně jinou hereckou polohu. Její výraz a postoj je strnulý, je naprosto překvapena tím, co se jí ve snu vyobrazilo. Její neschopnost ji v ten moment dovede k vlastnímu údivu. V Komorní scéně Aréna tuto scénu vyřešili následovně: postava Matky svůj sen vypráví, aniž by se musel na scéně objevit Voják.

Další úpravy už se týkají pouze proškrtnutí vět a slov a jsou jen minimálním zásahem do textu. Jsou provedeny s ohledem na celkové vyznění textu, aby tak dialogy a monology nepostrádaly smysl a neměnily zásadně původní význam. Díky těmto dramaturgickým úpravám se povedlo vystoupení časově zkrátit a také vyhovět podmínkám divadla Komorní scény Aréna hlavně z hlediska prostorového, protože disponuje menším prostorem než Dejvické divadlo. Potvrzuje to i fakt, že z divadelního baru a šatny se po dobu inscenace stalo zákulisí. Zmínila to i Jana Bohutínská ve své recenzi: „[...] inscenaci ostravské Arény předurčuje zdejší stísněný prostor. Scéna musí být více pohyblivá, s možností přinést a zase odnést její části. Odráží se to i na práci s textem. Škrtnuty jsou celé scény a postavy – třeba Petrův šéf (a výstupy v nichž se objevuje) nebo voják z Čechy. Ale také (zřejmě bez hlubšího záměru) třeba kouzelná scéna s toaletním papírem se seznamem předmětů, jimiž po Mouchovi házely ženy. Vše jakoby se trochu minimalizovalo a více soustředilo na jádro věci.“³⁰

³⁰ BOHUTÍNSKÁ, Jana. Šílím, šilíš šilíme. *Divadelní noviny* 12, č. 22, 2003 s. 7.

2. 2. Dramaturgické úpravy textu pro film

Pro následující komparaci jsem použila třetí verzi filmového scénáře, který byl vydán v roce 2005³¹. Scénář upravil Petr Zelenka pro svůj film *Příběhy obyčejného šílenství*. I přesto, že jeho divadelní hra si získala v Dejvickém divadle velkého uznání, nevyhnul se původní autorský úpravám pro filmový jazyk. Zelenkovým režijním záměrem bylo víc upozadit komiku a naopak dostat do popředí tragičtější linku celého příběhu, jak sám autor poznamenal v rozhovoru s Dominikou Orságovou: „To publikum se prostě pak jenom nedokáže včas uklidnit, ale to už není problém herců nebo režiséra, to je prostě nastavení toho sálu. Když jsem dělal film *Příběhy obyčejného šílenství*, tak jsem ho dělal schválně vážnější, protože jsem zažil už x repríz té divadelní inscenace, kde mi připadalo, že se lidi smějí až moc. Takže jsem ve filmové verzi vyškrtl postavu Mouchy, která byla nejhumornější, a celé jsem to ladil vážně. Taky proto, že nám na film tenkrát dávala peníze Nova a já jsem nechtěl být poplatný zábavě. Říkal jsem si, ať to je spíš smutnější, když to jde na té Nově, která dává většinou lehčí komedie.“³²

Aby docílil svého záměru, vyškrtl postavu Mouchy, na kterou se pojila postava Aničky a figuríny Evy. Zajímavý nápad s figurínou ponechal, slouží zde opět jako rekvizita, ale k zvratovému obživení už zde nedojde. Objeví se hned na začátku scénáře v osmém obraze. Figurínu najdou pyrotechnici v neoznačeném balíku, o který se postará Šéf, což mu přinese jen problémy s jeho panovačnou ženou. Postava Manželky nebyla v původním autorském textu, je příčinou jeho problému komunikace s ženami, což je opět přeformulovaná replika Mouchy. V padesátém čtvrtém obraze Šéf líčí Petrovi, co po něm jeho temperamentní manželka hodila:

PETR: Co to je?

³¹ ZELEŇKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Brno: Větrné mlýny, 2005, 148 s.

³² ORSÁGOVÁ, cit. 7.

ŠÉF: Měl jsem v poslední době trochu času popřemejšlet o životě. Sepsal jsem si seznam věcí, co po mně žena házela.

Petr čte. Musí se usmát. Je to pěkně dlouhý seznam.³³

Vidíme zde opět paralelní propojení s postavou Mouchy, a jeho toaletním papírem popsáním věcmi, které po něm jeho bývalé přítelkyně hodily. Význam figuríny je podobný jako v původním autorském textu, Šéfovi Petra slouží pro to, aby si na ní mohl kultivovat své chování ke své vlastní ženě. Nechybí zde ani narážka na to, že s ní podobně jako Moucha obcuje. Později Petr opravuje rozbitou figurínu a zjistí, že je upravená i pro tyto praktiky. Šéf figurínu obléká, šlechtí a snaží se nějakým způsobem uniknout před výbušnou manželkou. Postava Šéfa ve scénáři místy zastupuje pozici přítele Mouchy, mají spolu rozepsaný velmi přátelský dialog v padesátém třetím a padesátém čtvrtém obraze.

Některé repliky Mouchy zachoval autor tak, jak byly původně napsány, ale vložil je do úst jiným postavám. Příkladem je právě ona záhadná „balící technika“ s ustříhnutím vlasů a následným svařením v mléce, což Petrovi v pátém obraze objasní jeho kolega z letiště: „Existuje ještě jeden zaručený recept, aby se k tobě ženská vrátila. Ustříhneš jí vlasy, svaříš je v mléce, pak usušíš a spálíš s jablečným listím a to celý rozfoukáš v místech, kde jste se seznámili.“³⁴ Druhou zaručenou techniku, aby se Jana vrátila k Petrovi, odeslat se na její adresu jako balík, prozradí Petrovi jeho šéf. Z jejich dialogu nakonec vyplyne, že Šéf to jednou zkusil, ale jeho manželka ho udala a tak mu vlastně zachránila život.

Petr Zelenka navíc rozepsal i některé situace, které v divadle zazněly jen v jedné větě a vzhledem k času inscenace je nebylo možné dále rozvést. Takový příklad najdeme hned na začátku scénáře, kde je scéna se „střílením“ politiků. Hra, kterou si vymyslel Otec a Petr, když byl ještě malý kluk, a která vysvětluje význam deníku se jmény politiků.

³³ ZELENKA, cit. 31, s. 64.

³⁴ Tamtéž, s. 18.

Ve scénáři to upravil tak, aby se jednalo v prvním obraze o historické záběry té doby, a druhý černobílý obraz připomínal dobový záběr, kdy je v davu Otec a syn. To vše ve spojení s hlasem Ivana Trojana mimo obraz jakožto vypravěče, který popisuje to, co s Otcem dělali, čímž byla zachována replika původního autorského textu. Zde autor pozměnil i to, kdo se Petra posléze na záhadný notes se jmény zeptá. Ve filmu je to Jana v obraze 100, kdy v původním autorském textu se na notýsek zeptá postava Matky, tímto se změnila funkce deníku v příběhu.

Taktéž rozvedl výstup, kdy Matka vystraší Petra tím, že otec umírá, jen aby k nim Petr přišel na návštěvu. Podstata těchto několika obrazů se moc nemění, opět jde o původní záměr dostat Petra na návštěvu. Zásadním rozdílem je především střídání různorodých interiérů a exteriérů. To, co v Komorní scéně Aréna byl jeden výstup se stejnými rekvizitami, které evokovaly jedno a to samé místo – byt rodičů, to vše ve scénáři rozepsal do celkem pěti různých prostředí. Zároveň zde musel rozvést dialog. Poslední zásadní změnou je to, že Otec na neustálé přemlouvání Matky svolí a volá Sylvii. Petr zde už není jen pomyslným pozorovatelem, jako tomu bylo v inscenaci.

V poznámkách u obraze 14 najdeme, že se Sylvie snaží spáchat sebevraždu ve vaně kvůli rozchodu. Tato scéna probíhá paralelně, stejně jako v divadle, kde vidíme oba zúčastněné telefonátu. Hlavní rozdíl je především ten, že Václav Klemens ve své inscenaci Sylvii nestaví do tak zoufalého světla. Docílil toho tak, že vynechal výše zmíněnou repliku o tom, jak se naučila rychle a tiše vyplakat, aby to její přítel nepoznal. Další podstatnou věcí ve filmu je jiné vykreslení vzájemného vztahu Sylvie a Otce. Václav Klemens vychází z původního autorského textu, který nechal diváka zcela záměrně, stejně jako u postavy Petra, jen domýšlet jejich románek. To vše bylo především s ohledem na fakt, že v Dejvickém divadle si roli Sylvie zahrála Lenka Krobotová, což je dcera Miroslava Kroboty, který ztvárnil roli Otce. Ve scénáři si Zelenka dovilil románek popsat do hloubky, aby byl evidentní, jelikož se částečně změnilo obsazení a Miroslav Krobot už nehrál společně se svou dcerou. Více rozvedl společně strávené chvíle a přidal scénu, ve které

Sylvie bere Otce na malé letiště a skočí si společně padákem. Jednou větou je předznamenán jejich rozvíjející se vztah, a to pobídkou Sylvie: „Víš, že nic z toho, co se stane ve vzduchu, se nepočítá?“³⁵

V první poznámce původního autorského textu se dozvíme, že Petr se zrovna budí s kocovinou, a pak najde ustřižené vlasy a listí. Na to navazuje telefonát a první dialog Jany a Petra o tom, že ostříhal tetě vlasy. Ve scénáři je scéna rozvedena do hloubky, v několika obrazech je popsán celý průběh párty ve vile Aleše a Jany. Tím autor vysvětlil to, kde se Petrovi vzaly v kapse vlasy. Je zde i přeformulovaný jeden z původních tematických prvků, a to že Šéf je na „malý kluky“, že je rád pozoruje.

Je hned několik scén, které se v původním autorském textu odehrávaly v interiéru bytu ať už Petra, Mouchy, Rodičů nebo Jany a Petr Zelenka je upravil tak, aby se různorodě variovaly a nebyly na interiéru fixovány. Využívá možnosti letiště, kde dojde k telefonátu mezi Janou a Petrem o ustřižených vlasech Tety, exteriéru ulice před domem Petra, kde zasadil původní scénu, ve které se Otec chce znovu dovolat Sylvii. Neví si ovšem rady a tak požádá syna o radu. Tím vznikla na to navazující komická scéna v restauraci, kde se Otec snaží dovolat Sylvii, ale servírce se to očividně nelíbí a začne Otce nahánět po restauraci, protože si myslí, že Otec chce telefon ukrást. Dalším příkladem může být rozhovor Petra a Jany, dialog o tom, proč ostříhal Tetě vlasy. Dialog je veden u mobilního pódia, které staví Jana a její kolegyně a je ponechán podle původní předlohy. Na tomto základě ho autor rozepsal, aby tak vysvětlil jejich komplikovaný vztah.

Zpracována je i scéna, ve které se Petr seznámí s novými sousedy. V původním autorském textu na sebe sousedé mimo scénu upozorní hlukem a boucháním. Ve scénáři použil autor jako spojnicí mezi sousedy a Petrem obživlou deku a zachoval to jako jediný abnormální element. Ostatní „nadpřirozené úkazy“, které byly v původním autorském textu, vynechal a zařadil tak celý scénář do realistické roviny. Na to navazuje

³⁵ Tamtéž, s 87.

v původním autorském textu, kdy Otec sdělí Petrovi, že se seznámil s jeho novými sousedy, z čehož vyplýne, že tak jako Petr se stal i on pozorovatel podivného páru při jejich milostných hrátkách. Ve scénáři tuto scénu rozvedl a umístil do bytu Petra. V tomto obraze můžeme sledovat seznámení Petra a Alice.

O Tetě se v původním autorském textu jen mluví, ale jako postava v inscenaci nevystoupí. Ve scénáři je konkrétní postava Tety, která se po incidentu s ostříhanými vlasy s Petrem osobně setká. Dialog je vystavěn na tom, že má Teta narušené sebevědomí, což ospravedlňuje tím, že je alkoholička. Petr, aby to odčinil, ji bere na večírek. V závěru večírku chce Teta, aby se přesunuli k ní domů, kde vedou dialog o tetiných nohách. Petr po tom, co zjistil, že teta má narušené sebevědomí, se jí snaží přesvědčit o pravém opaku, což si Teta vysvětlí tak, že má Petr o ní zájem. Petr to ovšem nenechá zajít tak daleko, aby k něčemu mezi nimi došlo, a tak se z místnosti urychleně vytratí.

V původním autorském textu je výstup, který má velmi intimní ladění, ale i přesto vypjatou atmosféru. Když Petr a Jana vezou výtahem Mouchu do nemocnice, začnou se bavit o osobních věcech a Jana Petrovi prozradí, jakým způsobem se seznámila s Alešem. Tím, že tuto scénu autor rozepsal pro tak malý prostor, je atmosféra vypjatější a jsou zde umocněny pocity bezradnosti jak Jany, tak Petra. Vzhledem k tomu, že postava Mouchy ve scénáři neexistuje, využil Zelenka prostoru skladiště Carga. Tím, že se z malého uzavřeného prostoru stal velký otevřený prostor, změnila se i nálada celého dialogu. Vyznění se tak posunulo spíše k holému konstatování bez náznaku hlubších emocí a budí dojem, jako by se postavy chtěly navzájem trumfnout v tom, kdo udělal větší šílenost.

2. 3. Závěrečné porovnání

V této podkapitole bych chtěla shrnout jednotlivé stěžejní složky narativu, které prošly změnami. Zaměřím svou pozornost na prostředí, postavy a jednotlivé události, které buď absentují, nebo naopak jsou

přítomny v upravených textech. Důležité je zde dojít výslednému zjištění nakolik a jak byl ovlivněn základní dějový rámec původního autorského textu.

Ve scénáři se zásadně proměnilo základní prostředí. Člení se na vícero různorodých exteriérů (Leninova třída, ranvej letiště, ulice před domem Petra a mnoho dalších) a interiérů (letištní Cargo, letištní skladiště, byt Petra, vila Aleše, ateliér Sylvie atd.). Původní autorský text jasně neudal základní prostředí, a tak nenajdeme v poznámkovém aparátu popis daného prostředí. Až vznik inscenace jasně vymezil prostředí, ve kterém se narativ bude dále rozvíjet. Takto vytyčené prostředí je poplatné i pro inscenaci v Komorní scéně Aréna. V inscenaci si můžeme povšimnout toho, že příběh se odehrává v šesti základních interiérech, jimiž jsou byt Petra, byt rodičů, byt Aleše, byt Mouchy, ateliér Sylvie a psychiatrická léčebna. Zde je ještě důležité zmínit, že původní autorský text sice v poznámkách neoznačil konkrétní místo, kde se daná dramatická situace odehrává, ale lze vydedukovat z vyznění dialogu postav a poznámek, že se postavy nacházejí v interiéru. Příkladem může být hned první poznámka textu:

„Petr (36 let) se budí – má kocovinu. Pomalu vstává. Sebere ze země kalhoty. Padá z něj listí. Hledá po kapsách. Najde chomáč ženských vlasů. Přivoní k nim. Usměje se. Vezme telefon, vytočí číslo. Zvedne to Moucha, jeho přibližně stejně starý kamarád. Také se teď vzbudil.“³⁶

Další složka, která se proměnila, byly postavy. O postavách jsem hovořila výše, zásadní změnou prošly oba dva texty ve srovnání s původním autorským textem. Za znatelnou změnu považuji to, že ve scénáři již nefiguruje postava Mouchy. Je to důležité především proto, že text scénáře se tímto zásadním zásahem přiblížil tragické lince a vzdálil se odlehčené komické linii. Komická linie spočívala především na dobře propracovaných dialogích psaných konkrétně pro postavu Mouchy. Od některých dialogů Zelenka neupustil, pouze tyto věty vložil do úst jiným postavám. Zároveň společně s touto postavou je upuštěno

³⁶ ZELENKA, cit. 2, s. 112 – 106.

od snové linie a nadpřirozených zvrátů v ději. Tím jsem myslela především „magickou“ proměnu Figuríny Evy na ženu z masa a kostí. Nebo nadpřirozený zásah deus ex machina, a to zjevení Boha. V upraveném textu pro Komorní scénu Aréna je sice zachována postava Mouchy, ale naopak se vytratila postava Šéfa. Výše jsem zmínila dialog, který je pro tuto postavu zásadní. Šéf zde nám poodhalí svůj charakter a především svou sexuální orientaci, přičemž jsem vztáhla paralelní vodítko k autorově fascinaci Woody Allenem. Můžeme porovnat, jak autor nakládal s postavou Šéfa, kterého staví do pozice méně „úchylného“ Mouchy, kdy vypustil ve scénáři i narážku, že je Šéf na malé kluky. To, co mu dal jako společný prvek, je problém se ženami a neschopnost s nimi komunikovat. Z toho vyplývá, že autor posléze pracoval na modifikaci postav, aby měly jiné charakterové prvky, s tím, že některé pasáže se snaží zachovat původní. Tudíž došlo k tomu, že postavám vkládá slova jiných postav do úst.

Tím jsme se dostali postupně k další složce, která taktéž souvisí s výše uvedenými změnami postav. Diference jednání jsou ve scénáři velmi znatelné. To, že postava Šéfa je postava v pozici „přítele“ Petra, jeho jednání v určitých situacích zcela mění oproti tomu, jak reagovala tato postava v původním autorském textu. Je z něj cítit dávka respektu a úcty, ale především i míra důvěry ze strany Šéfa. V původním autorském textu spolu tyto dvě postavy vedou dialog všeho všudy dvakrát, a už vůbec se jejich rozhovor nedá označit za přátelský. Jednání se změnilo i u postavy Otce, jak jsem zmínila výše. Z náhodného telefonátu Sylvii se vyvinul románek, na který přišla i postava Matky, která jej v původním autorském textu pouze dedukovala z otcova chování. Znatelnou proměnou ve svém chování a jednání prošla i hlavní postava Petra. Jeho rozpolcenost a zlomenost z nepovedeného vztahu je především znatelná v první části scénáře. Postupně se situace mění a Petrovo jednání se přizpůsobí daným událostem. Toto potvrzuje závěrečný obraz, kdy Petrovým záměrem evidentně bylo poslat se na adresu Jany. Naopak v upraveném textu pro inscenaci je jasně znatelný rozklad postavy do takové míry, že je evidentní, že balík nedorazí na adresu Jany, ale do

Čečny. To vše je zapříčiněno jiným sledem událostí, značně jiným chováním postav v situacích a různorodým vyústěním těchto situací. Tím se proměnilo vyznění obou textů.

Z výše uvedeného vyplývá, že obsahové sdělení se nám do značné míry změnilo. Vyznění událostí je ve scénáři upraveno tím, že jsou rozepsané do hloubky. Často mají i jiné vyústění oproti původnímu autorskému textu. Je držena jiná posloupnost událostí a taktéž navazování jednotlivých obrazů na sebe se liší. Charaktery postav jsou vesměs zachovány, pokud se nejedná o výše zmíněné modifikace konkrétních postav. Chování jednotlivých postav se proměňuje taktéž podle potřeby dané scény. Ale o postavách a herectví se podrobněji rozepíšu v následující kapitole. To vše můžeme považovat za nezbytné vzhledem k odlišné manifestaci těchto dvou adaptací.

Dalším neméně důležitým rozdílem je nepochybně délka obou textů. S ohledem na fakt, že ve scénáři si autor mohl dovolit podrobně rozepsat do detailů určité situace, které byly v rámci původního autorského textu jen zmíněny. Naopak původní autorský text prošel razantním proškrtáním, což mělo vliv na výslednou délku adaptací.

3. Komparace herectví

Inscenace *Příběhy obyčejného šílenství* v Komorní scéně Aréna se hrála od roku 2003 do roku 2009. Za tu dobu prošla inscenace proměnou divadelního prostředí, kdy se Komorní scéna Aréna nastěhovala do nových prostor. Taktéž zde musely být některé role obsazeny hostujícími herci jakožto záskoky. Následující analýza herectví vychází z jediného technického záznamu. Porovnána je s filmovým zpracováním, film vyšel na DVD v roce 2005.

3. 1. Petr

Stěžejní a zároveň hlavní postavou této inscenace je Petr. Jak uchopit tuto postavu herecky, jakým způsobem k ní přistupovat? Jaký je její charakter, a jak se projevuje? Už v první kapitole jsem naznačila, že její zásadní úlohou je pozorovat a být často spíš jen tichým společníkem. Postava je velmi komplikovaná a při ztvárnění potřebuje nutně velmi dobrého herce, který má za sebou řadu zkušeností. Je to nepochybně znatelné, když provedeme malé srovnání s původní inscenací v Dejvickém divadle. Tuto postavu zde herecky ztvárnil Ivan Trojan, kterého považuji za velmi zkušeného herce a v této roli své dovednosti zúročil. Můžeme zde použít i slova autora, který tuto postavu psal přímo pro Ivana Trojana: „*Inscenace, které jsem viděl jinde ve světě nebo jinde v Čechách, nebyly horší režii nebo scénografií, ale chyběl jim tam ten Ivan. A on jim tam chyběl proto, že to byla vlastně strašně nevděčná role pro herce, který je jakoby hlavní, ale nic nedělá a skoro nic neříká a jenom pozoruje lidi kolem a naslouchá, co mu kdo říká, občas něco podotkne a to, jakou pozornost věnuje určitým věcem, které mu ti lidé říkají, tak tím buduje tu svoji postavu.*“³⁷ V několika rozhovorech Petr Zelenka jasně zdůraznil, jak je tato postava důležitá. I podle něj velmi záleží na tom, jaká herecká osobnost tuto roli dostane, a obzvlášť apeluje na tvůrce, aby byli schopni ve svém ansámblu nalézt tak výraznou hereckou osobnost, jako je Ivan Trojan. Ten tuto postavu ztvárnil ve

³⁷ ORSÁGOVÁ, cit. 7.

filmu *Příběhy obyčejného šílenství*. Jak jsem zmínila v předešlém rozboru textů, poloha této postavy se do jisté míry mění. Ve filmovém scénáři nedojde k tak razantní výsledné rozpolcenosti a zlomenosti vzhledem k jinému sledu událostí v narativu. Postava je sice částečně nalomená už na začátku, ale postupem děje a jiným řazením událostí se s tím vyrovnává a také dochází ke smíření Jany a Petra. Jeho prvotní psychický stav zdůraznil Trojan především mátoživou chůzí, reakcemi na bizarní události kolem něj a hlasovou intonací. Jeho herecký projev se přizpůsobil filmovému jazyku, rozklad postavy je umocněn především detailními záběry na tvář Ivana Trojana, který pracuje s nejjemnějšími nuancemi obličejů a dokáže i pohledem divákovi prozradit, v jakém duševním stavu se momentálně nachází. Toho autor využil při detailních záběrech jeho obličejů v momentech, kdy reaguje na danou situaci. Ať už se jedná o momenty, kdy postava jen přijímá informaci či sdělení, nebo se nad ní sama pozastaví.

Petrova pozorovatelská úloha je zde potlačena tím, že na jevišti byl často nepřímým pozorovatelem situací jenom svou přítomností, s čímž filmový prostředek tolik nepočítá a nepracuje. Jednou se stane nepřímým pozorovatelem hádky Jany a Aleše, načež tato situace vygraduje do úplně jiného závěru, především proto, že v inscenaci po tom, co se stal tichým pozorovatelem přítomným na jevišti, už dále do dění nijak nezasahoval.

Výrazné jsou i jeho pohybové prostředky, kdy je schopen udělat z jednoduchého oblékání komickou situaci. Příkladem může být moment, kdy Petr přijíždí pozdě do práce z večírku u Jany a Aleše a z auta téměř vypadne, protože se obléká za chodu. Jeho pohybové schopnosti jsou znatelné i ve scénách, kdy se například opilý plíží po bytě Jany a Aleše, aby získal Janiny vlasy. Zde využívá rekvizity v podobě nůžek, se kterými si příhodně šmiká do kroku.

V Komorní scéně Aréna postavu Petra ztvárnil Marek Cisovský, který působí především v Ostravě, kde hrál například v Národním divadle moravskoslezském a v Loutkovém divadle. Značnou míru zkušeností získal právě v Komorní scéně Aréna, kde je členem ansámblu od roku 1993.

Úlohy Petra se zhostil velmi zdatně, nebylo pro něj překážkou přizpůsobit svůj herecký projev tak, aby splňoval požadavky kladené na tuto postavu. Stěžejní pro tuto postavu je neverbální komunikace, především při vyjádření emocí, kde si velmi výrazně Marek Cisovský pomáhá především mimikou, popřípadě gestikou. Postupný rozklad postavy Marek Cisovský založil především na již zmíněné mimice a intonaci. Příkladem je cesta výtahem, kdy se snaží společně s Janou dopravit Mouchu do nemocnice. Zde zajímavým způsobem pracuje právě s mimikou obličeje. To, že malý prostor „výtahu“ je zpřímá nasvícen, nutí diváka zaměřit především na jeho tvář, kterou doslova pitvoří o to víc, čím víc pikantností Jana během jejich dialogů přidá. Zároveň ale nechce, aby Jana poznala, že ho to doslova mučí. Aby si zachoval důstojnost, jeho intonace se nijak zásadně nemění, což podtrhuje tím, že Janě na všechno odsekává slovy „no jasně“. Jak už jsem zmínila v předchozí kapitole, konkrétně tato scéna je ve scénáři zpracována do méně intimního a nestísněného prostoru a to do letištní haly. Dialog se vyvíjí podobným způsobem, ale vzhledem k tomu, že prostor je jiný, vyznění dialogu se taktéž mění. Ivan Trojan nereaguje tak vypjatě na to, co mu Jana říká a nepřikládá zde takový důraz na mimiku jako Marek Cisovský.

Marek Cisovský se citlivě postavil i k práci s hlasem. Je důležité, aby používal správnou intonaci a intenzitu v hlase při reakcích na různé situace, aby tak tyto situace svou hlasovou intonací potrhнул a zdůraznil. Každé informaci přikládá různou váhu především proto, aby si i divák mohl povšimnout, že tato postava reaguje na různé situace odlišně. Svým hereckým projevem, povětšinou intenzitou hlasu, dává divákovi jasně najevo, kdy se tato postava dostala do situace, která je nepříjemná. Důležité je zaměřit se na tuto postavu hlavně v závěru hry, kdy je už naprosto rozpolcená, což dává najevo především tím, jakým způsobem se pohybuje na jevišti. Už nemá svůj prvotní elán, je častěji schoulený do sebe a i z jeho reakcí na ostatní postavy lze pozorovat, jakým způsobem přijímá, co mu postavy v rámci dialogu sdělují. To vygraduje v závěrečné scéně, kdy se pomalu souká do připravené krabice, s výrazem naprosté bezradné odevzdanosti.

Markantní rozdíl mezi těmito herci je v jejich fyziognomii, což je viditelné především na tělesných proporcích obou herců. Ivan Trojan je téměř vyzáblý, má výrazné oči, s nimiž si často vypomáhá a liší se také účesem a tvarem obličeje. Kdežto Marek Cisořský je plnější postavy s výrazným kosým nosem a delšími blond vlasy.

3. 2. Moucha

Co se týče hereckého projevu, je postava Mouchy pravým opakem Petra, především velmi výrazným hlasovým projevem. Postavu Mouchy ztvárnil Vladislav Georgiev, který v Komorní scéně působí, stejně jako Marek Cisořský, od roku 1993. Vladislav Georgiev je i muzikantem, hraje se skupinou Bandaband a rovněž skládá hudbu k některým inscenacím v Komorní scéně Aréna. Pomáhal také s konkrétním výběrem hudby i pro inscenaci *Příběhy obyčejného šílenství*. Tuto informaci zdůrazňuji hlavně proto, že postava Mouchy nutně musí mít smysl pro rytmus. Ve scéně, kdy jej Anička opouští, tančí Moucha „tanec opuštěného indiána“. Podle pokynu v poznámkách původního autorského textu je nejprve strnulý až křečovitý, ale posléze se mu to začíná dařit, hlavně když už pak tančí na scéně sám do rytmu hudby a její tempo se postupně zrychluje. Čím víc se hudba zrychluje, přechází postava do stavu šílenosti a už to není taneční kreace, ale spíš skoky s umyvadlem. Umocňuje to především zlomenost z jeho dalšího nepodařeného vztahu. Dále Vladislav Georgiev disponuje velmi výrazným hlasem, se kterým pracuje především intonačně. Nelze to přehlédnout, hlavně když mluví o ženách. Pověštinou má jemný tlumenější hlas a společně s tím, co říká, to celé vyzní z jeho úst velmi dětinsky a naivně, což k této postavě neodmyslitelně patří. Naopak, když mluví na scéně, popřípadě se o něčem pře s Petrem, používá hlasitý projev, aby podtrhnul to, že si za svým názorem jasně stojí. U výše zmíněné scény, kdy tančí postava „tanec opuštěného indiána“, se závěr tohoto tance společně s umyvadlem vymkne kontrole. Jako diváci si můžeme už jen domýšlet, co se stalo, protože se děj odehrává mimo

scénu. Instruuje nás jen jeho hlas a výkřiky, které značí, že se Moucha poranil. Velmi znatelně pracuje s dechem, čímž zdůraznil, že je zraněný.

Zároveň pro komplexní zvládnutí této postavy je důležité pochopit její nezařaditelnost do společnosti, její disfunkční chování, její v podstatě psychické narušení, aby bylo možné výrazové ztvárnění. To musí v divácích tato postava evokovat od samého začátku, aby tak „deus ex machina“, jeho boží zjevení nevyznělo hloupě a nezničilo samotný akt zjevení jako něco magického. Iluze, kterou si divadlo může dovojit, musí být zachována a zároveň brána jako součást postavy trochu pomateného Mouchy. Vladislav Georgiev na sebe svým vzhledem poutá pozornost už od začátku představení. Ze všech postav je Moucha nejvýraznější především barvou rozčuchaných vlasů a zajímavým kostýmem. Důležité je ještě zmínit výstup, při kterém mluví právě o tom, jak se mu zjevil Bůh. Celkový projev je sice založen na jemné hlasové nuanci, kterou výrazně podtrhnul držením těla, svou výraznou gestikulací, ale především na práci s rekvizitou a kostýmem. Aby dal najevo to, jak k němu Bůh promlouvá, stoupne si na židli a stále drží v ruce láhev alkoholu a sklenici, ze které při svých komických pohybech tu a tam trochu rozlévá. Působí přitom velice neohrabaně. I přesto má pevné držení těla a lze vidět, že ví, jaké pohyby si může na židli dovojit. Hlavně změnil hlas a upozornil Petra na to, jak ho Bůh oslovil. Byla to osobní rozmluva s Bohem. A zdůraznil to tím, že přestože vyprávění patří jakoby Petrovi, je k němu po celou dobu obrácen zády a mluví do prázdného prostoru jeviště, aby bylo očividné, že mluví sám k sobě. Po celou dobu inscenace nosí na hlavě staré brýle na motorku. Ty využije právě v této scéně, kdy si je konečně nasadí na obličej. Herecký projev v jeho podání byl velmi komicky a osobitý, který založil především na práci s hlasem. V předchozí kapitole jasně zmínila, že postava Mouchy se ve filmu nevyskytuje, tudíž není možnost srovnat herecké výkony dvou konkrétních hereckých osobností.

3. 3. *Matka*

Do role Matky byla obsazena hostující herečka Zdena Przebindová, která působí v Divadle Petra Bezruče. V roli matky se objevila hned v několika inscenacích, například ve *Figarově svatbě*, v *Nevěstě*, v *Pornohvězdách* nebo také v inscenaci *Bezruč?!*. Zdena Przebindová vymodelovala svou postavu především na velmi výrazných gestech a na svém výrazném hlasovém projevu. Gesty si dopomohla především tehdy, když kladla důraz na nějakou myšlenku, která vyplývá z dialogu, případně když se tato postava v dané scéně rozohní. Svůj výrazný hlas využila především ve scénách, kdy jedná s Petrem a Otcem, které má potřebu neustále poučovat, mít nad nimi pomyslnou převahu a jakýmsi způsobem je „mentorsky vést“. Některé promluvy k Petrovi či Otcovi jsou do jisté míry až cíleně jízlivé. Obzvláště běduje nad Petrem, protože ve svém životě nemá nic a je to především jeho chyba. Když se ohlédneme zpět k původnímu autorskému textu, zjistíme, že postava Matky má dvě polohy. Jedna, která již byla zmíněna, se objevuje především v první polovině inscenace, kdežto v druhé polovině se dostává na povrch citlivější poloha, která zahrnuje partnerské nepochopení a obavy ze zklamání vlastní rodiny. Obě tyto polohy v opozici můžeme sledovat u scény, kdy Matka najde Otce v jejích šatech. Zde kolidují momenty, kdy je reakce na situaci společně s intonací mírná, pak ale opět přechází do opozice vůči Otcovi a jeho „hloupému nápadu“. V závěru inscenace se postava Matky velmi proměnila tím, že skončila na psychiatrii. Taktéž se změnil její projev, už si nepomáhala výraznými gesty, intonace opět přešla do mírnější polohy, tempo bylo pomalejší. Zdena Przebinderová neměla žádný problém vzájemně propojovat tyto dvě polohy, pohybovat se v nich s naprostou elegancí a přitom zachovávat původní výraz postavy Matky.

Roli Matky ve filmu dostala Nina Divíšková, která tak jako Ivan Trojan hrála již v *Příbězích obyčejného šílenství* v Dejvickém divadle. Je taktéž velmi výraznou hereckou osobností. Její projev je cíleně intonační především v momentech, kdy se snaží „diagnostikovat“ Otcovu nemoc. Často si dopomáhá gesty či prudkými pohyby. Svou postavu

ve filmu založila na jasně autoritativním postoji vůči Petrovi a Otcí. V inscenaci v Dejvickém divadle využila svých pohybových schopností, kdy si komicky vyhrála s kostýmem, konkrétně ve scéně, kdy má na sobě oblečené šaty Otce. Komické bylo stálé povytahování padajících kalhot. Což ve filmu není použito i přesto, že je to příhodný komický prvek, čímž se dostávám opět k fyzické podstatě této postavy. Nina Divíšková si mohla dovolit tuto klauniádu s mužským oblečením vzhledem k tomu, že je drobné postavy oproti postavě Otce Miroslavu Krobotovi. Vzhledově jsou tyto postavy naprosto odlišné především velmi znatelným věkovým rozdílem. Nina Divíšková již v inscenaci Příběhy obyčejného šílenství má šedivé vlasy a ve filmovém zpracování je má téměř bílé, kdežto Zdena Przebinderová má sytě černé vlasy. Rysy tváří má každá herečka naprosto rozdílné. Společné je pro ně to, že každá z nich si dokáže zachovat nadřazený výraz ve vypjatých situacích. Zároveň dokáží pracovat s mimikou natolik, aby kladly důraz na to, co je v dané situaci důležité, ale dokážou i poodhalit divákovi svou ženskost.

3. 4. Otec

Pavel Cisovský stál u samotného vzniku Komorní scény Aréna, je jeden z jejich zakladatelů. A nejen na této scéně se podílí jak režijně, tak i dramaturgicky. Václav Klemens ho obsadil do role Otce. Cisovský za sebou nemá za sebou tak dlouhou řadu hereckých zkušeností, jak sám poznamenal v jednom rozhovoru: „V několika inscenacích hraje nebo jste hrál. Jak vnímáte pozici herce? A jak se Vám líbí Vaše role v divácky úspěšných Příbězích obyčejného šílenství?

Na jeviště jsem se vrátil po patnácti letech, tehdy do Višňového sadu. Teď účinkuji ve třech hrách (Pší srdce, Prorok a Příběhy obyčejného šílenství), každá role mi vyhovuje, mám je rád a bavím se jimi. Otec v Zelenkových Příbězích obyčejného šílenství je pro mě příjemná figura.

A hlavně v mém prvním výstupu jsem v papučích, což mi vyhovuje, protože mě bolí noha.“³⁸ Můžeme tady opět sledovat paralelní spojitosti režijního záměru. V Dejvickém divadle sice nebylo původním úmyslem obsadit neherce, tedy především člověka, který se věnuje divadelní režii a dramaturgii, zde to byla i podle slov Petra Zelenky „z nouze ctnost“, vzhledem k finančnímu pokrytí této inscenace. Ukázalo se to jako dobrá volba a díky tomu má jak české divadlo, tak film novou hereckou tvář Miroslava Krobota, který tuto postavu znovu ztvárnil ve filmu. Kdežto v Komorní scéně Aréna to už můžeme považovat za jakýsi prvotní záměr. Na tuto otázku mi odpověděl režisér slovy: „Vím, že obsazení uměleckého šéfa Pavla Cisovského do role otce připomene obsazení stejné role v Dejvickém divadle. Ale jde spíše o náhodu. Pavla Cisovského jsem dost dobře znal z jeho předchozích rolí v Aréně: především jako Gajeva ve Višňovém sadu, nebo z titulní role inscenace Prorok Ilja nebo jako profesora Preobraženského z inscenace Psí srdce a to nejsou zdaleka všechny jeho role. Jinak té podobnosti s Dejvickým divadlem jsem si byl při obsazování role otce vědom a spíše mi přišla zábavná, než abych jí přikládal nějaký záměr.“³⁹

Postava Otce je opět velmi komplikovaná. Už při četbě původního autorského textu nelze přehlédnout, že tato postava oproti ostatním nemá tolik replik na to, aby v každém svém výstupu sršela humorem. Je uzavřená sama do sebe a většinou sledujeme, jak řeší svůj vnitřní problém, až postupně divákovi odhalí, co je v něm skryto, a to za pomoci svých delších monologů. Můžeme si toho povšimnout u dlouhého monologu o EURO láhvích a sýru ve sklenicích. Další delší rozmluvou je dialog Otce s Petrem na večírku, kde recitoval své televizní týdeníky z dob, kdy ještě pracoval. Lze srovnat, jak se s touto rolí vypořádal neherec a jak ji pojal herec s určitou menší dávkou zkušeností Pavel Cisovský. Co se týká práce s hlasem, je možno

³⁸ VLASAKUDIS, Dimitrios, STRASTILÍK, Ondřej. 2004 Pavel Cisovský: chceme pokračovat nastoupenou cestou [online]. Ostrava blog internetové noviny [citováno 12. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://ostravablog.cz/rozhovory/pavel-cisovsky-chceme-pokracovat-nastoupenou-cestou/>>.

³⁹ E-mail korespondence s režisérem Václavem Klemense. Přepis 16. 3. 2013 v Olomouci, v přílohové části bakalářské práce.

pozorovat markantní rozdíl hlavně v prvních výstupech na scéně. Miroslav Krobot evidentně není zvyklý přizpůsobit svůj hlas, aby na jevišti nezanikl. To může na diváka působit zprvu nejistě, ale pak se jeho celkový projev zlepšuje jako by nabyl sebevědomí a divák si může myslet, že tyto rozpaky jsou součástí jeho role. Pavel Cisovský, který postavu ztvárnil v Komorní scéně Aréna, od začátku používá správnou intenzitu a intonaci hlasu, takže jeho podání nepůsobí tak váhavě a nejistě. Je to celkem důležité, protože postava Otce nemá mít problém s nejistotou. Jde o správný přístup, kdy postava může působit zakřiknutě. Výsledným dojmem tak působil Miroslav Krobot, jeho kamenný výraz, laxní reakce a jen občasné náznaky emocí. Naprosto se vryl do povědomí jako inspirace pro ostatní divadla, která tuto hru inscenovala. Tak je zcela jasné, proč Václav Klemens obsadil právě Pavla Cisovského. Jeho držení naprosto lhostejné tváře vytváří úžasný kontrast s již zmíněnou Zdenou Przebindowou, která je naopak energická, využívá výrazných gest a pracuje s hlasovou intonací. Postava Otce mění svou intonaci jen občas, tehdy když recituje filmové týdeníky. Zároveň mění i mimiku, obzvlášť u scény, kdy se poprvé setká se sochařkou Sylvii.

3. 5. Sylvie

Postavu Sylvie ztvárnila Miroslava Georgievová, která v té době byla ještě v souboru Komorní scéně Aréna. Ženské herecké výkony v této inscenaci a v takto sestaveném obsazení jsou velmi temperamentní. Při svém prvním výstupu na scéně, kdy telefonuje s Otcem, pracuje s dechem, její slovní reakce jsou velmi rychlé, trhavé a pohotové. I při prvním telefonátu vidíme, že se tato postava neustále pohybuje. Když mluví s Otcem, o kterém si myslí, že to je její bývalý přítel z posedu, najednou vyvrstí nadšeně své tělo radostí a zároveň zvědavostí. Opět ale rychle posmutněle klesne, když si začne myslet, že ten údajný dotyčný volá od jiné ženy, a proto má tak divný hlas. Už tady sledujeme její temperament, který se v zásadě po dobu celé inscenace nemění. Když pak vystupuje ve scéně společně s Otcem, občas balancuje na hraně,

často má tendence uklidnit svůj projev a přemíru energie, dát prostor své něžné ženské stránce a ukázat dávku pochopení.

Petra Lustigová byla obsazena ve filmovém zpracování do postavy Sylvie, která s Otcem už nemá jen platonický vztah, tak jak to bylo napsáno v předloze. Od začátku působí velmi temperamentně, její povahokresba postavy je velmi živá, založena na trhavých pohybech. Při jednání s Otcem často ladí intonačně něžný, až shovívavý hlas. Sylvie ve filmu má oproti postavě divadelní dvě polohy. V první dává najevo svou ženskou stránku, která touží po náklonnosti, a evidentně ji přitahují starší muži, zároveň se pomalu dere na povrch její nevyrovnanost, o které nejen mluví, ale v závěru vztahu s Otcem ji dá znatelně najevo. Projeví se její vztahovačnost a ženská panovačnost. Petra Lustigová změnila intonaci, když se naposledy baví s Otcem, zoufale se to pokusí zachránit bafnutím, místo toho po něm až téměř vyštěkne způsobem, jakým to dělávala Matka.

3. 6. Jana

Další ženskou představitelkou je Kristýna Janáčková, která byla obsazena do role bývalé přítelkyně Petra, a také se na jevišti objevila v roli Tanečnice. Není stálou členkou souboru Komorní scény Aréna, je často obsazovaná do televizních seriálů, například *Helena*, *Cesty domů*, *Aféry* nebo *Ordinace v růžové zahradě*. Role Tanečnice je v rámci jednoho výstupu, kdy není postava Jany na scéně přítomná. Jde především o jeden pohybový výstup, pomalé baletní pohyby za zvuku hudby. Důležitější je její druhá role, role Jany od začátku si držící jasný odstup od Petra. To zdůraznila svým opozičním postojem a podtrhla svým hlasovým projevem, kdy s ním často jedná jako s malým klukem. Od začátku tak dává najevo svou výraznou dominanci. Postupně se její postoj obzvlášť k Petrovi mění, a to i tím, že se dostává do situací, které jsou jí evidentně nepříjemné. Pokud je jí nepříjemná daná situace, řeší ji nešikovným překládáním rukou. Do těchto situací se často dostává díky předem promyšlenému rozestavení herců na scéně, postupně se, přesto že neustále kličkuje, dostává pomyslně blíž k Petrovi. To vše vrcholí

výstupem, kdy je už ne pomyslně, ale doslova uvězněná mezi Petrem a Alešem. Je to bod zlomu, kdy si uvědomí, že se k Petrovi opět přibližuje nejen fyzicky, ale i psychicky. V závěru inscenace už se o Petra téměř láskyplně stará a bohužel i ona si uvědomí, že už je pozdě. Obzvláště ve výstupu, kdy spolu sedí u televize a Petr se „šíleným“ způsobem začne smát informaci o zapálených hotelových výtazích. Úplně jiné herecké ztvárnění lze pozorovat u Zuzany Šulajové, které vyplývá z úprav ve scénáři. Její postoj vůči Petrovi není od začátku tak výrazně opoziční. Povahokresba této postavy je ve filmovém zpracování umírněnější. I přes jejich problémy si nedrží od Petra takový odstup. Nemá potřebu ho morálně poučovat o tom, co dělá špatně. Neklade zásadní důraz na nějaký specifický herecký projev. Její gesta jsou spíš umírněná. Výraz tváře většinou zanechává stejný. Ve vypjatých situacích si dopomáhá hlasovou intonací a klade v ní důraz na slova, která považuje za důležitá. Tyto dvě herečky jsou naprosto odlišné dávkou temperamentu. Můžeme si povšimnout, že Kristýna Janečková jedná s větším zápalem. Co se týče tělesné stránky, jsou si obě hodně podobné, jejich štíhlé postavy jsou zdůrazněny pevným držením těla. Rozdílu si všimneme především v rysech obličeje a délce vlasů.

3. 7. Aleš

Současného přítele Jany ztvárnil Josef Kaluža, který po několika letech různorodých zkušeností ve Slezském divadle v Opavě přešel do Ostravy, kde nejprve působil v Divadle Petra Bezruče. Nyní je už šestnáctou sezonu hercem Komorní scény Aréna. Postava Aleše, stejně jako ostatní postavy v průběhu inscenace, projde výraznou změnou. Zprvu se chová velmi nadřazeně především k Petrovi. Josef Kaluža to dává znatelně najevo především povrchním a nadřazeným výrazem mimiky a taktéž svým postojem. Výrazně je to znatelné ve scéně, kdy se na jevišti společně s ním objeví Petr a Jana. Při tomto výstupu si Josef Kaluža dopomohl i rekvizitou. Nejen, že jasně zdůraznil gesto, kterým vyzval Petra, aby se posadil, ale i způsob, jakým rozestavil židle. On sám zůstal stát opřený o židli a na Petra se díval shora. To, že má tato

postava „navrch“, netrvá dlouho, Petr totiž rychle rozkryje jeho slabinu, a také to, že není až tak bystrý. V posledním výstupu se tato postava objeví na scéně společně s Mouchou, ale to už je v úplném rozkladu a ztratila o sobě veškeré iluze. Josef Kaluža doslova přiběhl na scénu se zoufalým výrazem, plný údivu se jakoby ujišťuje, co se to stalo a chce od Mouchy radu. Ten už je ale evidentně někde jinde. I z jeho postoje a výrazu lze vysledovat, že ho problém Aleše vůbec nezajímá, protože on už svou Evu má. Tím, že i postava Aleše, kterého hraje Jiří Babák, prošla úpravou pro filmové zpracování, vystupuje pouze ve dvou scénách, ve kterých nemá tolik replik jako Josef Kaluža. Jeho pozice vůči Petrovi není zprvu povýšená, tak jako tomu bylo v předloze, naopak se k němu chová vcelku přátelsky, když Petra provádí na párty u nich ve vile.

3. 8. *Eva*

Lucie Finková, která v té době byla členkou souboru Komorní scény Aréna, byla obsazena do této menší, ale zajímavé role. Menší rolí je proto, že figurína Eva obživne až v samotném závěru inscenace. Zajímavé je právě to, že se tato postava poprvé jako figurína objevila už ve scéně, kdy Moucha popisuje Petrovi zjevení Boha. Tato postava nemá moc velký prostor se na jevišti více projevit. Zásadní je pro ni spíše výrazný pohyb při obživnutí, což šikovně dokreslily trhané až robotické pohyby Lucie Finkové a její něžná a láskyplná hlasová intonace. Ve filmu je Eva pouze figurínou, která neobživne a „zázrak“ se zde nekoná. Podobnosti figurín jakožto rekvizit jsou velké a jak v divadelní úpravě, tak ve filmu na ni muži rádi větší drahé a vkusné oblečení.

3. 9. *Jiří a Alice*

Jak už jsem zmínila v předchozí podkapitole, Jiří a Alice jsou velmi zajímavým párem. Do role Jiřího byl obsazen Dušan Škubal, který působí v Komorní scéně Aréna delší dobu. Postavu Alice hrála Renáta

Klemensová, která je členkou činohry Národního divadla moravskoslezského.

Jaký bude vztah Petra a jeho nových sousedů předznamenal Jiří v následující větě:

Jiří: (Petrovi) Takže vidíš, že s těma hotelama je to zatraceně komplikovaná situace. A aby toho nebylo dost, našel jsem si tady kocourka, který potřebuje, aby se na nás někdo díval, jak to děláme. Co si o tom myslíš?⁴⁰

Vše pronáší s naprosto kamenným výrazem. Postavu Jiřího Dušan Škubal postavil na pevném postoji sebevědomého muže, který je pevně přesvědčen o svých názorech. Což divákovi prozradí i intonace silného mužského hlasu. O svém úsudku je jasně přesvědčen a poukazuje na ten fakt například ve scéně, kdy prohrál soud, který podle něj neprohrál. Dává najevo jak svým rázným krokem po jevišti, tak i přehozenou sifonovou lahví přes rameno, že on je tady vítěz. Když Petrovi vysvětluje, co se vlastně stalo u soudu, párkrát pomyslně vystřelí směrem na diváky ze sifonové láhve, aby mu jasně demonstroval, jak vše provedl. Na druhou stranu zde máme Jiřího Bartošku, který ve filmu svou postavu staví především na svém bezprostředním výrazu, dalo by se říct až „světáctví“, ale nestaví se do tak sebevědomého postoje jako Dušan Škubal. Věkový rozdíl mezi oběma herci je rapidní, postava Jiřího ve filmu je umírněnější, klidný starší muž, který už jasně ví, co má od života čekat a co sám chce. V momentě, kdy pronáší repliku, že se za něj jeho žena nesmí stydět, je daleko uvěřitelnější ve spojení se vzpomínkou na partyzány. Vzhledově jsou velmi odlišní, Jiří Bartoška má prošedivělé vlasy, kdežto Dušan Škubal má vyholenou hlavu. Kostýmy obou postav jsou taktéž přizpůsobeny věku obou herců. V Komorní scéně Aréna zvolili velmi mladistvý vzhled a obrázek dokreslily brýle, které má postava celou dobu zvláštním způsobem posazené na temeni hlavy.

Renáta Klemensová pojala roli „kocourka“ Alice se vším všudy. Především dává jasně najevo, že je mladá, krásná a především svůdná.

⁴⁰ ZELENKA, cit. 2, s. 116.

Její pohyby s kočičí elegancí nemůže divák přehlédnout. Prvotní sebevědomý projev, jako například přímé podání ruky a dlouhý stisk, zakončí naprosto bezprostředním chováním u Petra v bytě a nenechá se jen tak odbýt. Takovýmto způsobem se na scéně projevuje až do výše zmíněného soudu. V tomto výstupu přichází na scénu zničená a znechucená tím, co Jiří provedl. Zuzana Bydžovská je v roli Alice naopak více dáma než kocourek. Můžeme si povšimnout pomalé chůze, aby se i přesto, že nemá svůdný kostým jako Alice v inscenaci, pohybovala s dávkou elegance a sebejistoty. Když se seznámí s Petrem, nechová se u něj doma tolik samozřejmě, naopak jedná citlivě a se starostí o Petra.

Mezi oběma postavami od začátku inscenace osciluje napětí. Vytváří společně na scéně dynamické situace a často si šikovně nahrávají. Přesto lze vidět již v prvním výstupu, že obě postavy jsou naprosto odlišných temperamentů. Ze začátku drží spolu krok, ale když se to pokazí, oba si drží najednou svou přirozenou polohu, kterou divák zprvu nečeká.

4. Závěrečná komparace

4. 1. Komparace prostředí, rekvizit a dekorací

Jak už jsem naznačila ve druhé kapitole, prostor se nám v obou adaptacích zcela zásadně mění. Filmové zpracování bylo jasně vymezeno předem, to můžeme sledovat v poznámkovém aparátu scénáře. Byly zde definovány konkrétní lokace, kde se bude každá scéna odehrávat. Naproti tomu stojí původní autorský text a z něj vycházející upravený text pro inscenaci v Komorní scéně Aréna. Sice z nich jasně vyplývá, že se výstupy odehrávají v interiéru, ale není ani detailně popsán a dává tak volnou ruku scénografickému provedení.

Za zcela zásadní lokaci ve filmovém zpracování považuji lokaci letiště. Ve scénáři se tento prostor pojí s postavou Petra a jeho Šéfa. Z fabule příběhu vyplývá, že Petr je zaměstnán na letišti a zjevně byl předtím na vyšší pozici. Když tento fakt porovnáme s fabulí příběhu původního autorského textu, zjistíme, že Petrovy dialogy s Šéfem nám nikdy neprozradí, kde postava pracuje, ani v poznámkách o tom nenajdeme konkrétní zmínku. Nemůže být řeč ani o upraveném textu inscenace, která postavu Šéfa úplně vypustila a soustředila se především na interiéry. Stěžejním prostorem inscenace je byt Petra. Z poznámek vyplývá, že se jedná o garsoniéru, jejíž nejdůležitější součástí je velká krabice s výstřížky z novin, které mu poslala Matka a na níž momentálně spí, protože musel prodat postel po babičce. Takto jednoduše členěný prostor evokuje osamělost, zničenost a bezradnost, která se pojí s postavou Petra. Postupně se s touto postavou seznamujeme a zjišťujeme, jak je „přeplněn“ nesmysly, kterými ho zahlcuje jeho okolí, například právě krabice plná výstřížků.

Ve filmovém zpracování je interiér bytu zařízen tak, aby konotoval s postavou Petra, ale zároveň je zde opět pojičko na prostředí letiště, se kterým je Petr jednoznačně spojen. Jako příklad nám mohou posloužit jednotlivé rekvizity tohoto prostoru, např. ve čtyřicátém pátém až čtyřicátém sedmém obraze je divák podrobně seznámen s bytem Petra.

Prvním vodítkem může být velká fotka Janina oka na stěně, kterou můžeme vidět jen v krátkém záběru. Načež navazuje delší statický záběr, kdy máme možnost prohlédnout si stěny místnosti, kde je kromě této jedné velké fotky i spousta dalších malých fotografií. Vše se divákovi propojí ve vizuální obraz toho, jak je pro Petra těžké se přenést přes rozchod. Ve scéně, kdy Petrovi obživne deka, můžeme sledovat spojitost s prostředím letiště. V předchozích výstupech jsme se dozvěděli, že Petr dělal původně navigátora na letišti, momentálně ale pracuje v letištním skladu. V ložnici Petra je nad postelí umístěná velká vrtule letadla, kterou použije posléze na boj s obživlou dekou. V těchto třech obrazech máme možnost nahlédnout na celý interiér bytu, který nám přiblíží postavu Petra a dokreslí divákovi přesné důvody jeho rozpolcenosti. Je evidentní, že se nepřenesl přes rozchod s Janou. Ale nesmířil se také se ztrátou zaměstnání, což posléze doplní záběr na Petra, který si z pokoje pomocí čajových svíček udělal přistávací ranvej.

Naproti takto jasně vymezeného prostoru můžeme postavit do opozice prostor, který Petrovi vymezila inscenace. Již v prvním výstupu vidíme postavu Petra ležící na velké krabici, přikrytou dekou. Krabice je umístěna do středního plánu jeviště. Když výstup pokračuje, zjistíme, že tato krabice vymezuje jeho prostor a představuje divákovi jeho byt. V momentě, kdy volá Petr Mouchovi vidíme, jak je scéna segmentovaná na jednotlivé prostory postav. Krabice je pro inscenaci stěžejní. Neustále odkazuje na postavu Matky, která přehltla Petrův život výstřížky o válečných konfliktech, a pomoci těmto zemím. Je zásadním prvkem scénografie, která ji využívá jako středový bod inscenace. Ne vždy je nutně přítomná na scéně i tím, že postavy na scénu rekvizity přinášejí a odnášejí, mění se i její poloha popřípadě slouží jako něco jiného. Například při divadle na divadle, v této scéně krabice slouží jako hlediště.

Ale podívejme se teď na význam krabice ve filmovém zpracování. Petrovi zde neslouží jako postel a není přítomna konkrétně v jeho vymezeném osobním prostoru bytu. Když se zaměříme na jednotlivé obrazy filmu, zjistíme, že krabice je vizuálně přítomná i zde. Ve velké neoznačené krabici se objeví figurína. V letištním cargu jsou

taktéž krabice neustále přítomny. Když se přesuneme společně s Petrem do bytu rodičů, ve třináctém obraze je v záběru kuchyň Matky, která je přeplněna krabicemi. V této konkrétní scéně můžeme pozorovat, jak Matka i během rozhovoru s Petrem stále něco balí. Proto se nám krabice spojuje především s postavou Matky, což opět můžeme porovnat s inscenací. Byt rodičů je členěn v levém plánu jeviště. Skládá z jednoduchých rekvizit: židlí, stolu a dalších, které neodmyslitelně patří k postavám, např. tlakoměr a telefon si na jeviště nosí herci sami, ty nejsou trvale přítomnými prvky. V inscenaci až posléze vyplyne, že právě postava Matky posílá Petrovi zásoby výstřižků z novin. Každá adaptace přikládá motivu krabice jiný význam a člení ho do jiných prostorů.

Dalším tématickým prvkem je nepochybně žárovka, která je spojená s postavou Otce podle narativu příběhu původního autorského textu. Tento motiv využili při scénografické úpravě pro inscenaci v Komorní scéně Aréna. Nad jevištěm byly rozmístěny žárovky, upevněné jen v závitech bez stínidel. Ty po dobu inscenace osvětlovaly celý prostor jeviště. Jejich přítomnost je vysvětlená ve scéně, kdy se Otec svěří Petrovi se svou skrytou touhou vložit si žárovku do úst. Jeho přirozená obava ho neustále nutí k zamyšlení, co když mu nepůjde vyndat z úst ven. Po tom, co ho Petr přemluví, že to mohou udělat společně, se osmělí. Jen co odšroubují žárovky, zhasnou všechny světla, která osvětlovala jeviště. Divák si tedy domýšlí, co vše se potmě stane. Ale proč je tento prvek důležitý? Především proto, že postavy mají mezi sebou evidentně komunikační bariéru a až potom, co se zhasne, jsou schopné si vše na rovinu vyříkat. Prvek žárovky byl ve filmovém zpracování vynechán, ale tím, že se vztah Otce a Petra razantně neproměnil, musel Petr Zelenka použít jiný prvek na odbourání jejich problémů s komunikací. V osmdesátém sedmém obraze se sejdou obě postavy na pánských záchodech a stěna kójí jim napomůže spolu mluvit naprosto otevřeně. Stěna zde funguje na principu zpovědnice.

K postavě Matky také patří prvek tlakoměru a baterky, je spojený s její obsesí přisuzovat nejrůznější nemoci Otcí, ale občas i Petrovi. V inscenaci je tlakoměr a baterka pouhou rekvizitou, kterou si na scénu s

sebou přinese Matka, ve výstupu, kdy přijde na návštěvu Petr s obavou o Otcovo zdraví, kterou mu vsugerovala Matka. Tlakoměr v inscenaci funguje jako utvrzení pro Matku, že Otec není zcela zdrav, taktéž baterka - příkladem může být následující dialog:

MATKA: Jeden čas jsem si myslela, že má táta Alzheimerovu chorobu. Ale dneska jsem si jistá, že to je stařecká demence. Zjistila jsem to z reakce zorniček.

OTEC: Svítí mi do očí baterkou.

MATKA: (*pyšně opakuje*) Svítím mu do očí baterkou. Protože se odmítá nechat vyšetřit u odborníků!⁴¹

Tlakoměru také využije postava Petra. V momentě, kdy jeho psychický stav přesáhne určité hranice a on sám se začne bát o své zdraví, začne si sám od sebe měřit tlak. Prvek baterky ve filmovém zpracování je pomyslný, jen se o něm mluví, ale není fyzicky přítomen. Mluví se o něm ve spojitosti s výše zmíněným dialogem, který je téměř totožný. Matka si jim jen ospravedlňuje své obavy. Tlakoměr zde ale žádnou roli nehraje.

S tím souvisí další posedlost Matky, dárcovství krve. V inscenaci se pouze mluví o darování krve až do momentu, kdy nutí Petra, aby jí vzal krev on. Na scéně se objeví Matka v prostoru bytu Petra, přinese si s sebou i adekvátní rekvizitu v podobě lékárničky a při odběru se naskládá do bedny s výstřižky. Petr ji posléze v této bedně odtáhne z jeviště. Ve filmu postava Matky o odběrech pouze nemluví, ale ve třicátém devátém obraze jí skutečně odebírají krev. Vše je zahrnuto do prostoru Motolské nemocnice. Z reakce sestry lze vydedukovat, že ji tam už znají. Jak Matku, tak i Otce, který ji přijde vyzvednout. To, co mají ovšem adaptace společné, je právě výstup, kdy Petr odebírá Matce krev. Výstupy jsou téměř totožné, i co se týče dialogů. Rozdíl je v prostředí, ve kterém se tyto scény odehrávají. Ve filmu Petr Zelenka opět využil prostoru letištního skladiště. Tyto téměř totožné scény posléze vyzní úplně rozdílně. Máme zde jednak prostor bytu Petra, kde postavy vypadají jako spiklenci, což stvrzuje věta Matky, že to bude

⁴¹ ZELENKA, cit. 2, s. 116.

jejich tajemství. Ale v otevřeném prostoru letištní haly scéna nemá tak velký nádech tajemství.

Dalším stěžejním prvkem je telefon. Ten se neodmyslitelně pojí s postavou Otce, který se díky němu seznámí se Sylvii. Telefon je přítomen konkrétně jak v inscenaci, tak ve filmu. Ale připomeňme si konkrétní situaci, ve které hraje tento předmět důležitou roli. V inscenaci Otec schová telefon a jde s ním k Petrovi do bytu, kde znova zavolá Sylvii, aby se ujistil, zda je v pořádku. Ve filmovém zpracování je tato konkrétní situace rozvržena do několika obrazů a umístěna do různorodých prostorů. Jednak potká Petra na ulici, Petr jede v koloně aut, ale tempo je tak pomalé, že otec jde v jednu chvíli vedle auta. V této konkrétní scéně se Petra optá, jak se dá znovu vyvolat poslední číslo. Načež navazuje další scéna, ve které si to Otec namíří rovnou do kavárny. V tomto obraze sledujeme velmi moderní kavárnu, ke které přichází Otec, přitom hraje velmi moderní hudba. Postava Otce svým chováním v pro něj nezvyklém prostředí působí jako bandita z divokého západu. Prohlížíme si prostor společně s pomalým pohybem kamery, když tu záběr spočine na pultu, kde leží telefon. Znamením pro diváka je, že Otec našel to, co hledal - přípojku k telefonu. Nenápadně vstane a vydá se k telefonu. Barmani si ho všimnou až po chvíli, kdy už telefonuje se Sylvii. Pak se jim to přestane líbit a začne očekávané nahánění Otce, který vyběhne z kavárny, přičemž servírka běží kousek za ním. Ve spojení s jeho kostýmem působí celá situace velmi komicky. Na výrazu Otce lze vidět, že mu tato akce po věčném vysedávání doma s pivní láhví neskutečně pomohla vymanit se ze stereotypu.

Na tuto situaci navazuje setkání Otce se Sylvii. Dalším prvkem, který je důležitý, je busta hlavy Otce, kterou modeluje mladá sochařka Sylvie. Busta je přítomna v obou adaptacích a plní tentýž účel. Jednak je záminkou toho, aby se Otec dál stýkal se Sylvii a jednak dává Matce možnost celou situaci zveličit i před Petrem. V inscenaci je prostor Sylvie vymezen v zadním plánu jeviště. Sylvie má zde prostor pro svůj stojan a bustu. Popis prostoru ateliéru Sylvie ve filmu je mnohem květnatější, můžeme si prohlédnout veškeré její práce, kdy kamera jakožto pohled Otce spočine na soše kalhot s rozepnutým poklopem a

čouhajícím pánským přirozením. Otec dojde až k nim a poklepe na ně, chvíli nemůže odtrhnout svou pozornost. Na tuto situaci navazuje dialog o Sylviině dosavadní práci, tento dialog není v původním autorském textu. Načež docházejí k názvu otcovy busty „Muž volající ženě na pokraji nervového zhroucení“, tento název je poplatný i pro divadelní inscenaci. Dá také záminku matce vše ironicky komentovat. Zde se dostávám k tomu, že s touto již hotovou rekvizitou busty pracuje i postava Matky. Při rozhovoru s Petrem mu bustu ukazuje a neodpustí si dodat ironickou poznámku o tom, že by Sylvie mohla vymodelovat všechny členy rodiny a jmenovalo by se to „Rodina, která se nepovedla“.

Prostorem, který je spojen s Janou, je telefonní budka, do které volala potom, co se rozešla s Petrem. V divadelní inscenaci se o budce pouze mluví, není konkrétně přítomna na jevišti, kdežto ve filmu je fyzicky přítomná v podobě fotografií, které vytáhne Aleš. S pomyslným prostorem budky je spojeno hned několik situací, které mají rozdílné vyústění, v divadelní inscenaci se pouze domníváme ve sledu událostí, že Jana řekla Alešovi pravdu o „magické budce“. Ve filmu je konkrétní scéna, kde Jana sděluje Alešovi, jak to všechno bylo a v této konkrétní situaci vytáhne Aleš fotografie a nevěřicně se ptá Jany, zda je to přímo tato budka.

Máme zde ještě pár, Alici a Jiřího, jejichž prostor není ani v jedné adaptaci konkrétně vymezen. Z narace vyplývá, že mají stejný, ne-li totožný byt jako Petr. Ale ani v jednom syžetu obou zpracování jejich prostoru opticky nenahlédneme. Je zajímavé, že tyto postavy si vlastně ve výsledku přivlastní cizí prostor a to byt Petra. Můžeme to pozorovat na chování obou postav jak v inscenaci, tak ve filmu. Automaticky si něco nabídnou, jsou neodbytní, i když Petr zdůrazní, že chce být sám. K těmto dvěma postavám se taktéž vážou rekvizity, které si v inscenaci přinesou na jeviště. Alice jak v inscenaci, tak ve filmu přinese automaticky vlastní prostěradlo, které přehodí přes Petrovu postel, když se spolu milují. Jiří je skrze svůj husarský kousek u soudu spojen se sifonovou lahví. V inscenaci je sifonová láhev přítomná a Jiří zdůrazňuje její význam tím, že s ní neustále míří na diváky a pomyslně

z ní střílí. Tento prvek je ve filmu přítomen nehmotně, pouze se o sifonové láhvi mluví ve spojitosti se soudem.

4. 2. Kostýmní úpravy

V přílohové části si můžete prohlédnout jednak fotografie z inscenace a jednak také fotografie, na kterých je znatelný rozdíl v kostýmní úpravě obou adaptací.

Václav Klemens ke kostýmní úpravě řekl následující: „Eva Kotková je autorkou návrhů kostýmů. Představa kostýmního řešení vznikala při mých rozpravách s Evou Kotkovou o postavách a jejich povahách, životech a světech. Například to, že Moucha bude v overalu, sice vycházelo z mé představy, ale konečná realizace kostýmů už byla záležitostí Evy Kotkové.“⁴²

Většina postav měla pouze jeden kostým, který měla po celou dobu inscenace. Všeho všudy byly jen dvě postavy, které svůj kostým v průběhu měnily a to Matka a Otec. Především proto, že se jednalo o scény, ve kterých vedou dialog s jinou postavou a vysvětlují jí, proč mají na sobě právě tyto šaty. Otec musel vysvětlit matce, proč má na sobě její šaty z Bulharska a matka musela vysvětlit Petrovi, proč má šaty Otce. Takže bylo nezbytné těmto postavám kostým změnit, protože byly podnětem k další akci.

Kostým Otce se skládá z pohodlné flanelové košile, delší vesty bez rukávů, volných kalhot a papučí. Tento kostým odpovídá charakteru postavy. Divákovi je vykreslená postava, která neustále sedí doma a téměř nikam nechodí, jedinou její zábavou je vyhánět bubliny z pивní láhve a toto příjemné oblečení tomu zcela odpovídá. Po tom, co se Otec seznámí se Sylvii přichází zmiňovaná změna kostýmu. Podnětem pro ni byla právě Sylvie, která mu vnukla myšlenku, že když si člověk obleče cizí oblečení, dokáže se do druhé osoby vcítit. Protože se jednalo se o příčinnou souvislost, zvolila Eva Kotková volné šaty zářivých teplých barev připomínajících květy, které odpovídají popisu Matky, tedy tomu, že tyto šaty jsou z Bulharska. Tato změna kostýmu se týká pouze

⁴² E-mail korespondence s režisérem Václavem Klemense. Přepis 16. 3. 2013 v Olomouci, v přílohové části bakalářské práce.

jednoho výstupu a posléze má Otec opět své původní šaty. K lehké obměně došlo při výstupu Otce na večírku, kde recitoval své týdeníky. Na košili má přiléhavou vestu zářivě žluté barvy sladěnou se žlutým motýlkem.

Když porovnáme kostýmní úpravu ve filmu, zjistíme, že Otec nepůsobí tak usedle, když ho vidíme poprvé v prostředí jejich bytu. Má sice domácí oblečení - hnědý svetr, košili a kalhoty, ale posléze ho pozorujeme v záběru, kdy jde po městě a má na sobě oblek. Nevypadá stejně jako postava v inscenaci. Také vzhledem k úpravě textu se kostým postavy mění častěji. Již jsem zmínila, že má románek s mladou sochařkou Sylvií, která ho bere na výlet na malé letiště, aby si skočili padákem. Zde je jeho kostýmem upnutá kombinéza, která je podmíněna touto událostí. Situace, ve které Matka najde Otce doma oblečeného do jejich šatů z Bulharska, ve scénáři není. Tím pádem je po celou dobu filmu Otec oblečen do výhradně mužských šatů, nikoli tak, jak tomu bylo v inscenaci. Postavě Otce jsou měněny především obleky.

Postava matky změní svůj kostým celkem dvakrát a to ve scéně, kdy přijde za Petrem v Otcových šatech popsaných výše a na konci inscenace, kdy má na sobě nemocniční župan a pantofle, které byly vybrány především proto, že postava se zblázní a její kostým v tomto výstupu musí odpovídat místu, kde se nachází - v psychiatrické léčebně. Původní kostým je tak jako Otcův velmi pohodlný a souvisí s trávením většiny času doma, proto Eva Kotková opět vybrala pohodlné pantofle, nevýraznou delší sukni, červenou volnou košili, přes kterou má přehozenou šedou vestu a na krku jí visí brýle na šňůrce.

Filmová postava Matky má zachovanou svou proměnu kostýmu, je také oblečena v jednom výstupu do kostýmu patřícímu otci, který na ní vypadá velmi komicky, už jenom z toho důvodu, že je drobné postavy a popotahuje velké Otcovy kalhoty. Změna nastala i v situaci, která nebyla v inscenaci herecky ztvárněná, pouze o ní postavy mluvily v dialogu. Jedná se o scénu, ve které Matka běhá ve spodním prádle po Národní třídě. Ve filmovém zpracování je tato konkrétní scéna rozehrána hereckou akcí. Kostým sice nepřipomíná spodní prádlo Otce, ale jedná se spíš o pyžamové kalhoty a bílé triko. Výše jsem zmínila, že

sledem událostí nakonec Matka skončí na psychiatrii. Kostýmní úprava pro tuto konkrétní situaci to vyřešila dámským pyžamem a lehkým elegantním županem.

Kostým hlavní postavy Petra v inscenaci je velmi jednoduchý a to černé triko, černé kalhoty a mikina uvázaná u pasu. Můžeme zde polemizovat spíš o barvě kostýmů. Barevně tento kostým odpovídá rozpolcenosti této postavy, což můžeme dedukovat se základních významových rovin barev tak, jak na nás která barva působí. Může představit jistý agresivní vzdor uvnitř postavy. V naší kultuře si černou barvu spojujeme se smutkem popřípadě smrtí, což by odpovídalo konci inscenace a především tomu, co se s hlavní postavou na konci stane, a to že se sama dobrovolně vydá na smrt. Kostýmy obou herců jsou laděny ležérním a volným stylem. Ve filmu bylo použito několik druhů různých kostýmů často ladících například s hudební složkou nebo místem, kde se děj odehrává. Příkladem může být tričko s podobiznou bojovníka známého pod přezdívkou Che Guevara, celým jménem Dr. Ernesto Rafael Guevara de la Serna. Ivan Trojan má na sobě toto triko, kdy „bojovně naladěný“ jede za Janou na vysokozdvížném vozíku přes celou Prahu. Tato scéna je podtržena zvukovou stopou kubánské hudby. Zcela zásadním je zde kostým, který je spojen s jeho povoláním a to pracovní kombinéza letištního skladníka, kterou má na sobě povětšinu času vymezeného délkou filmu. Zajímavým prvkem kostýmní úpravy je tričko s velkým červeným křížem s německým nápisem. Konkrétně se jedná právě o triko německého červeného kříže, který je jedním ze znaků plakátu jakožto upoutávky na tento film. Zde lze sledovat spojitost s postavou Matky, s její již zmíněnou touhou pomoci postiženým zemím. Obrázek je také vodítkem divákovi v závěru filmu. Petr měl v krabici putovat na adresu Jany, místo toho se jeho krabice zamíchala mezi krabice první pomoci označené právě tímto symbolem.

Postava Mouchy má kostým připomínající kombinézu automechaniků, která vycházela z představy režiséra. Za součást kostýmu můžeme považovat výrazné brýle, které se používají především při jízdě na motorce. Brýle zpočátku můžeme považovat pouze za výrazný doplněk kostýmu, ale i ony mají své odůvodnění, proč byly

použity. Jsou spojeny s výstupem, ve kterém Moucha předvádí Petrovi, jak k němu promluvil Bůh.

Jana jako bývalá přítelkyně Petra má kostým, který projde v průběhu inscenace lehkou úpravou, která ale nebyla naprosto nevyhnutelná, tak jako tomu bylo u postavy Matky a Otce, u nichž to vyplývá přímo z textu. Kostým Jany se skládá z černých kalhot do zvonu a volné oranžové košile, která by odpovídala pánské košili. Je zde opět důležitý fakt, že ve filmu využili daleko větší kostýmní úpravy. Použiji jako příklad scénu, ve které Jana pracuje na stavbě mobilního pódia, i když to není typicky ženskou prací. Má oblečené krátké šortky, kolem opasku má nějaké náradí, taktéž boty jsou spíš typicky mužské pracovní. Jediný kus oblečení, co má typicky ženský charakter, je nátělník s dekoltem.

Jak jsem zmínila v kapitole o herectví, charaktery postav Jiřího a Alice jsou v obou adaptacích rozdílné, což se také projevilo na kostýmní úpravě obou adaptací. Věkový rozdíl je zásadní. Alice v inscenaci je velmi mladá a přitažlivá žena, která má velmi vyzývavý kostým a to černé kozačky, krátkou červenou sukni a červené tričko nad pupek. Vše souvisí i s tím, jak se pohybově tato postava projevuje, jak ji oslovuje Jiří „kocouře“ a také s její naprostou bezprostředností. Ale podívejme se teď na postavu Alice ve filmu a její kostým. Ten byl laděn spíš elegantně než vyzývavě, měla bílou košili a široké společenské kalhoty s proužky. Její chování je umírněnější, čemuž odpovídá i celkový vzhled této postavy.

Pro Jiřího v inscenaci bylo zvoleno batikované tričko, kalhoty, kožená vesta, brýle a uvázaný šátek na koleni. Proti tomu stojí kostým Jiřího ve filmu, který v podání Jiřího Bartošky je postarší světák. Jiří má pohodlné kalhoty, šedou košili s rozepnutými třemi knoflíky, takže vidíme pod ní černé triko. Také se chová naprosto nekonfliktně a nepředhání ho zas tak velké ego, jako postavu v inscenaci.

4. 3. 1. Čas

Chronologické upořádání událostí na pomyslné časové ose je u obou zpracování rozdílné. Jako příklad se podívejme na uspořádání

událostí kolem ostříhaných Tetiných vlasů. V inscenaci si postupně doplníme informace o tom, co se stalo na scéně. Vidíme postavu Petra, ze kterého padá listí, pomalu vstává a ze způsobu, jakým vstává, lze dedukovat, že asi hodně pil. Ale divák nemá další informace a neví, co se předtím stalo. Ty mu posléze dodá odvíjející se syžet, který nám prozradí, kdo mu vnuknul nápad s vlasy a komu a proč se z toho stal problém. Takže divák je seznámen s událostmi v nechronologickém pořadí. Naopak filmové zpracování i tím, že syžet příběhu je jinak uspořádán, nám celou situaci s vlasy vypráví chronologicky. Divák vidí v několika obrazech, jak je Petr na večírku ve vile Aleše a Jany, a sleduje, jak Petr prohledává kartáče na vlasy. Když je opilý, najde v koupelně nůžky a plíží se s nimi po setmělém bytě. Další den v kapse svých kalhot najde vlasy, o kterých si myslí, že patří Janě. Když ovšem volá Jana Petrovi, dozvíme se, že ustříhl vlasy Tetě, a na to se opět pojí další série jiných dějových událostí.

Do jiného chronologického uspořádání můžeme taktéž zařadit flashback, kterým film začíná. A to první dva záběry, které se vracejí do minulosti a rozvíjejí tak hlouběji okolnosti ohledně deníčku se jmény. V prvním záběru můžeme vidět historický zpravodajský záběr příletu Fidela Castra na politickou návštěvu do naší země, který je komentován mimo obraz, z něhož se tím pádem stává na vymezenou dobu nediegetický vypravěč. Posléze se mimo obraz ozve hlas Ivana Trojana, který v tomto momentě přebírá vyprávění. Vzhledem k tomu, že je postavou příběhu a prezentuje nám to, co s Otcem dělali, když byl malý kluk, stává se do konce tohoto flasbacku diegetickým vypravěčem. V druhém záběru můžeme sledovat černobílý obraz připomínající dobové záběry. Na něm vidíme Petra společně s Otcem.

Trvání fabule obou textů je otázkou několika dnů. Ve scénáři tím, že poznámky informují nejen o prostředí, kde se situace odehrává, ale také, jestli je den či noc, můžeme přesně určit, že se jedná o jedenáct dní. Což v upraveném textu pro inscenaci můžeme odhadnout jen přibližně. Trvání projekce filmu je v rozmezí sto minut, inscenace v Komorní scéně Aréně trvala téměř sto dvacet minut, časovou stopáží se tedy obě

adaptace velice neliší. Docházíme tedy k tomu, že se rozchází čas fabule a čas syžetu.

4. 3. 2. Hudba

Zde můžeme hledat spojitosti v tom, jak s hudební složkou nakládala inscenace, a jak je pojatá ve filmu. Režisér Václav Klemens se podílel na výběru hudby společně s hercem Vladislavem Georgievem, který mi při rozhovoru prozradil, že se jedná o skupinu Pink Floyd. Vybrali především instrumentální pasáže písní z alb *Wish You Were Here*, *Animals*, *The Division Bell*, které použili jako hudební předěly jednotlivých scén. Některé pasáže zazněly několikrát. Hudbu k filmu napsal a spoluprodukoval Karel Holas, který je členem skupiny Čechomor jako houslista. Také filmová hudba využila některé hudební motivy, které se opakovaly v různých scénách.

U obou adaptací je podobným prvkem to, jak je umístěna hudba do předělu a použita při přechodu z jedné situace do druhé. V divadelní inscenaci je tempo proměny scén velmi rychlé, a proto jsou zde použity právě hudební předěly, které jsou někdy spojeny se zatmívačkou ale povětšinou fungují samostatně. Podobným způsobem pracuje s hudební složkou i film, instrumentální pasáže dělí jednotlivé scény. Obvykle hudba zazní chvíli před stříhem a dojezd má v momentě, kdy už vidíme nový obraz.

Rozdílně pracovali s hudebním podkresem v momentech, kdy postava Otce recituje filmové týdeníky. V Komorní scéně Aréna použili jednu a tutéž hudební linku, připomínající dobu, kdy tyto týdeníky byly natáčeny. Film pracuje s tímto hudebním motivem odlišně. Při první recitaci Otce ho slyšíme mluvit mimo obraz, podkres je laděn dobovou hudbou a záběry kamery na krajinu. V dalším záběru už vidíme Otce v autě se Sylvií, jak recituje. Na večírku, kde Otec recituje podruhé už dobový hudební podkres použit není.

Závěr

Ve své bakalářské práci s názvem *Petr Zelenka: Příběhy obyčejného šílenství* jsem se pokusila co nejpodrobněji zabývat komparativní analýzou dvou adaptací. Základem pro jejich vznik byl jeden a tentýž text. Pokusila jsem se poukázat na zásadní rozdíly, ve kterých se naprosto rozcházejí, ale také jsem se zaměřila na to, co naopak bylo pochopeno jako stěžejní a tudíž bylo ponecháno stejně nebo podobně.

Pro uvedení čtenáře do kontextu své práce jsem provedla analýzu původního autorského textu, což bylo podle mého názoru zásadní především proto, abych tak posléze mohla bez problémů navázat na hlubší analýzu dvou upravených textů pro adaptace, a proto jsem řešila dějový rámec textu. Při této analýze jsem také zjistila, jak byl text generován. Ale vzhledem k tomu, že se genezí již zabývala má kolegyně Dominika Orságová ve své práci *Autorská a režijní tvorba Petra Zelenky v Dejvickém divadle*, nešla jsem tak do hloubky a odkázala se na její práci a její osobní rozhovor s Petrem Zelenkou. Rozebírala jsem obsahovou stránku textu postupně, abych tak zdůraznila to, o čem si myslím, že je v textu důležité a zásadní, a co by nemělo být v interpretaci zapomenuto. Podala jsem zde svůj výklad tohoto textu, jak jsou propracovány postavy, a jaké mají mezi sebou vztahy a vazby. Také jsem se zaměřila na typ hlavní postavy, zde odkazuji na diplomovou práci Kláry Špičkové *Specifika současného českého dramatu* především proto, že se taktéž zabývala současným hlavním hrdinou. Ve své práci upozorňuje na fakt, že hrdiny nahradili outsideři. Bylo důležité to zmínit, jelikož ani hlavní postava *Příběhů obyčejného šílenství* není příkladem hrdiny v pravém slova smyslu, a tak se nedočkáme „šťastného konce“. Ale i přesto, že jsou postavy buďto citově invalidní, ztroskotanci nebo outsideři společnosti, přesto nás jejich příběh zajímá. A když se ohlédneme, tak zjistíme, že právě tím nás tyto postavy zajímají. Že právě na jejich neschopnosti jsou vystavěny ony brilantní dialogy, které nás neustále baví. I to, že obsahují jistý přesah, který je spojen s naší

kulturou, s tím, jak žijeme a občas nejsme schopni se vypořádat s naší minulostí a občas nás přepadá hloupý sentiment a nostalgie.

To vše bylo důležité zmínit, načež jsem navázala rozborem textů pro adaptace. Na základě jasně konstatovaných změn můžeme nahlédnout, jak byly oba texty modifikovány. Vyznění obou adaptací je značně rozdílné. Naznačila jsem, jakým způsobem byl upraven text pro inscenaci, což společně s předchozí analýzou původního autorského textu poukazuje na fakt, že se tak razantních změn nedočkal. Byly zde provedeny citlivé změny, aby komplexní vyznění bylo zachováno. Dochází zde k závěrečné naprosté deziluzi hlavní postavy, k jejímu osobnímu rozkladu na základě předešlých událostí. Což ale nemůžeme sledovat u filmového scénáře, který, jak jsem zjistila, je postaven jinak, má jinou posloupnost, jeho vyvrcholení sice také prorokuje smrt hlavní postavy, ale ta je zapříčiněna nešťastnou náhodou záměny, ne přímým úmyslem sebestrukce.

Posléze jsem se zaměřila na herectví, které bylo zásadní, především u stěžejních postav. Zajímalo mě, jak herci odpovídají požadavkům na role jim svěřené. Na to, jaké používají výrazové prostředky pro ztvárnění postavy, čím umocňují například psychický rozklad, rozpolcenost, sexualitu či atypické chování. Také jsem sledovala to, jak se typově liší herci obsazení do stejných rolí.

V poslední části jsem srovnávala ostatní složky, které jsem považovala za důležité a ve kterých lze sledovat různorodost zpracování nebo naopak prvky, které byly ponechány podobné či stejné. To můžeme sledovat v části prostoru, kde jsem zdůraznila zásadní proměnu, kterou si mohlo filmové zpracování nepochybně dovolit vzhledem k tomu, že scénář neomezuje prostor na interiér, ale naopak jsou zde vymezeny lokace, které jsou i exteriérové. Zdůraznila jsem, jak se prostředí váže na jednotlivé postavy, popřípadě jaké předměty daného prostředí jsou pro postavy stěžejní, a to jak je využívají adaptace, jestli jsou přítomny fyzicky, nebo jsou jen zmíněny v dialozích postav. To je důležité v případech, kdy s těmito předměty pracují postavy. Zde je možné sledovat, jakým způsobem daný předmět použily, jak s ním nakládaly a popřípadě svým jednáním odůvodnily jeho význam. Jak se

některé předměty vážou čistě k situaci, která se v dané scéně odehraje a jak některé naopak mají zásadní funkci a místo v ději. I to, že některé předměty jsou předurčeny fabulí příběhu, a proto je tvůrce vnímá jako důležité pro syžet. Nebo naopak jsou režijně zakomponovány tak, aby výsledný obraz dokresloval dané místo a situaci nebo aby nám prozradil více o postavě.

Další důležitou podkapitolou je kostýmní úprava, ke které se postavilo jak divadlo, tak film zcela jinak. Především lze vidět, jak rozsáhlá je kostýmní úprava ve filmu, kdy často kostým konotuje společně se situací, místem a případně i hudbou. Kdy divadelní úprava se soustředila především na jednoduchost a funkčnost kostýmu, popřípadě barvou jako významotvorným prvkem.

To, že děj příběhu je umístěn nejen v určitém prostoru, ale také v čase, je zcela jasné, proto mě zajímalo, jakým způsobem díla nakládají s časem. To, jak k jeho chronologickému řazení tvůrci přistoupili. Co se týče chronologie, je zde především vysvětlení situace pomocí filmového jazyka, a to odhalení významu deníku pomocí dobového flashbacku.

ANOTACE

Název práce: Petr Zelenka: Příběhy obyčejného šílenství

Autor: Andrea Kupčáková

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Fakulta: Filozofická

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Štefanides

Klíčová slova: Příběhy obyčejného šílenství, Petr Zelenka, Václav Klemens, Komorní scéna Aréna

Bakalářská práce je zaměřena na komparaci dvou adaptací Příběhu obyčejného šílenství Petra Zelenky. Adaptace vycházejí z původního autorského textu, který Petr Zelenka napsal pro Dejvické divadlo a také ho zde režíroval. Konkrétně se jedná o inscenaci Komorní scény Arény, kde tento text pro svou stejnojmennou inscenaci upravil Václav Klemens. V druhém případě se jedná o adaptaci filmovou a to v režii Petra Zelenky. Ten svůj původní autorský text přepracoval pro filmový jazyk do podoby scénáře. Tato práce se zabývá jednak původním autorským textem, jeho genezi, výstavbou a strukturou. Na základě čehož bylo možné porovnat obě textové předlohy pro adaptace. Analýza je zaměřená také na herectví, prostor, kostýmní úpravu, hudbu a čas. Cílem práce je komparativní analýza obou adaptací.

ANNOTATION

Title: Petr Zelenka: Wrong Side Up

Author: Andrea Kupčáková

Department: Department of Theatre Film and Media Studies

Faculty: Philosophical

Supervisor of the thesis: doc. PhDr. Jiří Štefanides

Key words: Wrong Side Up, Petr Zelenka, Václav Klemens, Both stage
Aréna

The thesis is focused on comparison between two adaptations of *Wrong side up* by Petr Zelenka. They are based on the original author's text which Petr Zelenka wrote and directed for Dejvice Theatre, then adapted and directed it as a movie in 2005. Specifically, this work deals with adaptation in production of the Arena theatre, where Vaclav Klemens adapted Zelenka's original text by the same name. The second goal of this work is the earlier said film adaptation by Petr Zelenka who reworked his original text for a film script. This work also deals with the original text, its genesis, construction and structure. Then it focuses on comparing these two text patterns and analysis of acting, space, costumes, editing, music and time. The aim of the work is a comparative analysis of both adaptations.

RESUMÉ

Diplomantka provede srovnání dvou adaptací divadelní hry Příběhy obyčejného šílenství Petra Zelenky, která byla jednak inscenována Komorní scénou Arénou v Ostravě (2003), jednak existuje ve filmové verzi (2005). Komparace obou děl vyjde ze skutečnosti, že autor textu je zároveň režisérem filmového zpracování a dojde ke srovnání s pojetím divadelní inscenace v režii Václava Klemense. Ke komparaci diplomantka použije záznam inscenace Komorní scény Arény, dramatický text, dále verzi textu, který byl hrán v Komorní scéně Aréně, a filmový scénář. Výsledkem by mělo být zjištění, jak se divadelní a filmové vyjadřovací prostředky podílejí na konečném vyznění dvou adaptací téže předlohy. Práci doprovodí v přílohách dokumentace obou děl, obrazová a dokumentární příloha.

LITERATURA:

Odborná literatura:

CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. 1. vyd. Brno: Host 2008, 328 s. ISBN 8072942603.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BUKOWSKI Charles: *Erekce, ejakulace, exhibice a jiné příběhy obyčejného šílenství*. 2. vyd. Praha: Argo 2006, 305 s. ISBN 8072037994.

ČERNÝ, František. *Otázky divadelní režie*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1988. 240 + 72 příl. s.

ČERNÝ, František, KOUŘIL, Miroslav. *Prolegomena scénografické encyklopedie*. 1. vyd. Část 1. Praha: Scénografický ústav, 1970. 131 s.

HORÁNEK, Zdeňek. *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. 209 s. ISBN 978-80-86928-46-3.

KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 171 s. ISBN 978-80-86928-61-6.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, ROUBAL, Jan. *K netradičnímu divadlu*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2003. 207 s. ISBN 80-86102-41-6.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1987. 232 s.

ORSÁGOVÁ, Dominika. *Autorská a režijní tvorba Petra Zelenky v Dejvickém divadle*. Diplomová práce, Filozofické fakulty UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012.

PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divala: Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha : Libri : Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9 (Libri); 80-7258-171-6 (Národní divadlo).

PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla: Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. 1. vyd. Praha : Panorama, 1988. 304 s.

ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. 1. vyd. Praha : KANT, 2010. 142 s. ISBN 978-80-7437-035-9.

ŠPIČKOVÁ, Klára. *Specifika současného českého dramatu*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno: Janáčková akademie muzických umění, 2002.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 1. vyd. Praha : Achát, 1998. 274 s. ISBN 80-902221-7-X.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2009. 266 s. ISBN 978-80-7331-148-3.

PRAMENY:

Dramatické texty:

ZELENKA, Petr. Příběhy obyčejného šílenství. Divadelní hra. *Svět a divadlo* 13, 2002, č. 1, s. 106 – 145. ISSN 0862-7258.

Scénář:

ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005. 148 s. ISBN 80-86907-04-X

Inscenace:

MIKOLÁŠKOVÁ, Hana. *Příběhy obyčejného šílenství*. Divadelní představení. Městské divadlo Zlín, premiéra: 08. 09. 2012. Zhlédnuto: 13. 11. 2012.

Televizní a technické záznamy představení inscenace:

ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. [DVD]. Televizní záznam divadelního představení. Dejvické divadlo, premiéra: 16. 11. 2001, derniéra: 13. 09. 2009, v televizi uvedeno: 1. 5. 2010. ČT2.

KLEMENS, Václav. *Příběhy obyčejného šílenství* [DVD]. Videozáznam divadelního představení. Komorní scéna Aréna, premiéra: 22. 11. 2003, derniéra: 15. 06. 2009.

Filmové zpracování:

ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* [DVD]. Film. Režie: Petr Zelenka. Na DVD od Intersonic: 19. 09. 2005.

Divadelní program:

Petr Zelenka – Příběhy obyčejného šílenství. Divadelní program. Komorní scéna Aréna, premiéra: 22. 11. 2003. Ostrava: Komorní scéna Aréna, 2003.

Petr Zelenka – Příběhy obyčejného šílenství. Divadelní program. Městské divadlo Zlín, premiéra: 08. 09. 2012. Zlín: Městské divadlo Zlín, 2012.

Recenze/Kritiky:

BOHUTÍNSKÁ, Jana. Šlím, šlíš, šlíme. *Divadelní noviny* 23. 2003, č. 22, s. 7 – 2fot. ISSN: 1210-471X.

DUSOVÁ, Tereza. Příběhy obyčejného šílenství. *Film a doba*, 1. 2005, č. 1, s. 50 – 51. ISSN: 0015-1068.

ERML, Richard. Je nám tady spolu tak nějak divně: Hra Petra Zelenky zatím nejpřesněji reflektuje společenské klima 90. let. *Mladá fronta Dnes/Praha a střední Čechy*. 18. 12. 2001, s. C/5.

HEJDUKOVÁ, Hana. Příběhy obyčejné lidskosti. *Festivalový zpravodaj*. 2004, č. 3, s. 3 – 4.

KERBR, Jan. Příběhy obyčejných knoflíkářů. *Divadelní noviny* 10, 2002, č. 21, s. 6. ISSN: 1210-471X.

KŘÍŽ, Jiří. Zelenkovy Příběhy baví svým humorem. *Právo*, 15. 1 2004, s. 11

M. Ý. Při premiéře se šatna a bar změnily v zákulisí. *Mladá fronta Dnes/Ostrava – Moravskoslezský kraj*. 10. 12. 2003, s. C/5.

SIEGLOVÁ, Tereza. Nechat se koupit, nebo odeslat poštou jako balík? *Svět a divadlo* 13, 2002, č. 3, s. 70 – 72. ISSN 0862-7258.

Rozhovory:

KRÁL, Karel. HAJ, HOU! Rozhovor s Petrem Zelenkou. *Svět a divadlo* 13, 2002, č. 1, s. 98 – 103. ISSN 0862-7258.

TICHÝ, Aleš. Miroslav Krobot...těž herec. Ideální stav oddalují. *Svět a divadlo* 6, 2001, s. 108 – 113. ISSN 0862-7258.

Rozhovor s Vladislavem Georgievem. Osobní rozhovor pořízen 6. 3. 2013. Audio záznam – přepis v přílohové části.

Rozhovor s Václavem Klemensem. E-mail korespondence 16. 3. 2013. Elektronický záznam – přepis v přílohové části.

Elektronické zdroje:

BART. 2005. Příběhy obyčejného šílenství – Recenze [online].

Kinomol [citováno 2. 4. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://www.kinomol.cz/view.php?cisloclanku=2005022501>>.

BARTÍK, R. 2005 *Filmová recenze: Příběhy obyčejného šílenství*

[online]. Techno [citováno 2. 4. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://www.techno.cz/recenze/9214/filmova-recenze-pribehy-obycejneho-silenstvi>>.

DĚCKÁ, E. 2005. *Sluneční stát/ o tom, jak Ostrava zamotala Šulíkovi*

hlavu – Kritika [online]. Cinepur [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné

z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=861>>.

FRANCKOVÁ, I. 2005 *Příběhy obyčejného šílenství – Recenze*

[online]. Premiere maxim [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <http://premiere.maxim.cz/film/2160/pribehy_obycejneho_silenstvi.html>.

MARTÍNEK, P. 2005 *Příběhy obyčejného šílenství – Minikritika* [online].

Cinepur [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=99>>.

MICHALOVIČ, M. 2005. *Příběhy obyčejného šílenství – Recenze*

[online]. Kinema [citováno 2. 4. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://www.kinema.sk/recenzia/18792/pribehy-obycejneho-sialenstva-pribehy-obycejneho-silenstvi.htm>>.

NOVÁK, M. 2002 *Dejvické divadlo – Příběhy obyčejného šílenství,*

Recenze [online]. I-divadlo [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://www.i-divadlo.cz/recenze/pribehy-obycejneho-silenstvi/male-velke-vysinutosti/>>.

VLASAKUDIS, Dimitrios, STRASTILÍK, Ondřej. 2004 Pavel Cisovský: chceme pokračovat nastoupenou cestou [online]. Ostrava blog internetové noviny [citováno 12. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://ostravablog.cz/rozhovory/pavel-cisovsky-chceme-pokracovat-nastoupenou-cestou/>>.

VLTRÍK. 2005 *Příběhy obyčejného šílenství neobyčejné historky obyčejného života* [online]. Metropolis [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <http://metropolis.net/art_downtown.asp?id=2024>.

Přílohy:

1. Přepis rozhovor s Vladislavem Georgievem

6. 3. 2012 Osobní rozhovor - záznam na diktafon.

Jaká byla použitá hudba pro inscenaci, Vy k některým inscenacím vybíráte hudbu, podílel jste se také na výběru hudby k Příběhům obyčejného šílenství?

Muzika byla výběr převážně z věcí od Pink Floyd, jsou to různé sestřihy a pak tam byla ještě jedna kapela, ale to už si nevzpomenu. Hudbu jsme vybírali s Václavem Klemensem společně, takže jsem měl některé návrhy já, některé on. Jednalo se pouze o výběr muziky, nebylo tak, že by nějaká konkrétní kapela nahrála muziku pro tohle představení. Pro hlavní motivy to byl především výběr z Pink Floyd.

O jaké konkrétní album se jednalo?

Něco bylo z alba Wish You Were Here, Animals a z úplně posledního alba, ale to už si nevzpomenu, mám pocit že přímo v názvu je zvon, podle toho byste to mohla dohledat (dop.: The Division Bell).

Dostal jste konkrétní zadání, jakou hudbu máte pro inscenaci hledat?

My jsme zkoušeli, z čehož vyplývalo, že tam budou předěly. Režisér chtěl tyto předěly buďto nějak radikální, nebo pozvolné. Vyložené instrukce jsem nedostal. Vždycky jsem přinesl nějakou možnost, a buď s tím souhlasil, nebo sám našel jinou možnost.

Viděl jste inscenaci Příběhů obyčejného šílenství v Dejvickém divadle?

Já jsem tu inscenaci předtím neviděl, až teď někdy jsem to viděl na záznamu v televizi. Ale v té době, kdy jsme zkoušeli, jsem to neznal vůbec.

Jaké bylo režijní vedení Václavem Klemensem, měli jste jakožto herci od něho konkrétní instrukce jak ztvárnit dané postavy?

Sešli jsme se na začátku a řekl nám svoji představu, dramaturg také řekl svou představu a pak jsme hledali společně cestu k výsledku.

A jaká byla původní představa?

Chtěl, aby to bylo jako v životě, aby to bylo čisté představení. Taky chtěl, abychom si tam moc nepřidávali a vycházeli z toho textu. Václav Klemens takový je, drží se té předlohy. Je ovšem pravda, že některé věci vyškrtnal - postavu Vojáka a zkrátil to. Nejprve jsme měli čtené zkoušky, kdy do toho zasahoval a vysvětloval konkrétní věci. Situace je taková a taková, je tam ten Petr je tam ten Moucha a řeší mezi sebou nějaké věci. A tak on k nám přistupoval, že konkrétní věc nám konkrétně vysvětlil. Ale ne nějak všeobecně, až v těch konkrétních situacích. A pak vysvětlil jaký je charakter mé postavy.

Jak vám popsal charakter postavy Mouchy?

Že to je takový zoufalec, který už neví kudy kam a používá různé prostředky. Přitom je úplně v pohodě normální chlap.

To proškrtání si dělal pan Klemens sám?

Ano to si dělal sám, ale mám zato, že to konzultoval s panem dramaturgem, také i s autorem. To se asi musí, pokud je žijící autor.

Co se týče scénografie, inspiroval se pan Alois Wilhelm Dejvickým divadlem?

Ne, to si Václav Klemens dělal také sám a myslím, že pan Wilhelm neexistuje. Mám pocit, že to je vymyšlená postava, kterou tam dodal. My jsme někdy používali ve staré Komorní scéně Aréně autora Z. A. RENY. (jako z Arény). Takže myslím, že tady ta postava je taktéž smyšlená. Všecko si dělal Václav Klemens sám.

Takže předpokládám, že vycházel z inscenace v Dejvickém divadle, vzhledem k tomu, že to členění scény je podobné?

Asi jo, on to viděl, já ne, ale asi vycházel tady z této věci.

A kostýmy?

Taky to vybíral on.

Vaše postava měla velmi výrazný vzhled, počínaje zářivě červenými vlasy a zajímavým kostýmem konče. Bylo to také na popud pana režiséra?

To si přímo vymyslel pan režisér, že by bylo dobré, kdybych měl nějakou barvu a pak přišel s tou červenou. Na každé představení se kupoval speciální sprej, kterým jsem si obarvil vlasy. Nepříjemné bylo, že to pouštělo barvu, takže během představení mi to občas teklo a měl jsem barvu všude. Ale dodnes mám tu kombinézu, mám ji na chalupě. To byla typická pracovní kombinéza. Ale kdo mu pomáhal s kostýmy, to už si úplně přesně nepamatuji. Někdo mu tam možná s tím pomáhal.

Postava Mouchy má v inscenaci velmi krásný moment, kdy Petrovi sděluje, jak se mu zjevil Bůh. Vy konkrétně v inscenaci stojíte na židli a úspěšně na ní balancujete. Byla to myšlenka pana režiséra nebo jste s tím nápadem přišel sám?

S tímto konkrétně přišel pan režisér, někdy to ovšem přirozeně vznikalo samo. Člověk to udělá a mu se to líbí a tak se to nechá.

Na pohybové spolupráci se podílela Gabriela Wilčková, to se týkalo i Vás, konkrétně postavy Mouchy, který tančí „tanec opuštěného indiána“.

Tehdy hrála původně přítelkyni Janu Gabriela Wilčková a ona tančila u docela známé místní choreografky. Takže myslím, že to konkrétně ona vymyslela. Ten tanec s dívkou byl ještě dobrý, ale když jsme zkoušeli, tak jsem pořad odkládal ten závěr, kdy už jsem měl tančit sám a pak i s umyvadlem. Říkal jsem panu režisérovi, že to přeskočíme, že to až v posledním týdnu nazkoušíme. Pořád jsem to odkládal a on už zuřil, asi jsem se styděl. Ale nakonec jsem to překonal a dali jsme to už nějak dohromady. Ono to vycházelo z toho tance a pak už jsem více méně improvizoval.

Jaké bylo přijetí této inscenace diváky?

Diváci to brali velmi dobře, ačkoliv jsme vyloženě nevytvářeli humor, tak on vznikal přímo na tom jevišti i tím, jak je to napsané a diváci se bavili a měli to představení rádi.

Jak se konkrétně vám líbil dramatický text Příběhů obyčejného šílenství?

Mně se to líbilo a má to takovou zvláštní poetiku a ještě do toho vznáší to nadpřirozený, že tam ta panna ožila.

Film jste viděl? A jak se vám líbil?

Ano, viděl, ale až po hodně letech, když měla inscenace derniéru. Záznam inscenace z Dejvického divadla se mi líbil daleko víc než ten film.

2. Přepis korespondence s Václavem Klemensem

16. 3. 2013 Elektronický záznam korespondence

Proč jste si vybral pro svou inscenaci dramatický text Příběhy obyčejného šílenství? Co vás na něm zaujalo? Pracoval jste s textem, který vyšel v časopise Svět a divadlo (SAD)?

„Příběhy“ mne zaujaly především tím, že se jednalo o zcela současnou hru, která s originálním humorným pohledem dokázala reflektovat to, co jsme žili. Ta hra mi přišla neuvěřitelně vtipná a ten druh humoru velice blízký. (Mimochodem, některé humorné „hlášky“ si s protagonisty inscenace připomínáme dodnes.)

Ano, pracoval jsem s textem ze SADu.

Vybral jste hru sám, nebo to byl dramaturgický záměr?

V tehdejší Aréně za uměleckého šéfování Pavla Cisovského se hostujícím režisérům při výběru titulu ponechávala zcela volná ruka. Takže spíše jsem s Pavlem Cisovským řešil, že jeho si představuji v úloze Otce a že bych chtěl, abychom na roli Matky oslovili Zdenku Przebindovou.

Dramatický text jste upravil pro inscenaci sám nebo se na tom podílel případně dramaturg Komorní scény Aréna?

Text hry jsem si pro svou inscenaci upravoval sám. Tehdy ani žádný dramaturg v KS Aréna nepracoval.

Co jste v textu považoval za stěžejní a čím jste se inspiroval před vznikem inscenace? Byla pro Vás inspirací inscenace Příběhů obyčejného šílenství v Dejvickém divadle?

Inscenaci Dejvického divadla jsem viděl v době, kdy mne vůbec nenapadlo, že bych „Příběhy“ mohl inscenovat v Ostravě. Při přípravě inscenace jsem zásadně vycházel ze Zelenkova textu, nikoliv z jeho režie v Dejvickém divadle. Říká se, že autoři svým hrám nerozumí...

Jak jste režijně vedl herce?

Asi tím nejdůležitějším zadáním pro herce bylo, že situace, které byly napsány jako humorné, aby mohly budit u diváků smích, se musí hrát naprosto vážně. Jinak řečeno: problémy, které z diváckého pohledu jsou směšné, musí postavy „Příběhů“ brát jako velký a vážný problém.

Pan Georgiev s Vámi spolupracoval při výběru hudby k inscenaci. Jaké konkrétní části skladeb zazněly? A jaké byly Vaše konkrétní požadavky na hudební složku inscenace.

V inscenaci byla použita – myslím až na jednu výjimku - hudba skupiny Pink Floyd. Hudba se měla především podílet na vytvoření nálad a neměla mít žádnou dominantnější úlohu.

Eva Kotková se podílela na kostýmní úpravě podle informací z internetových stránek Komorní scény Aréna, měl jste jasnou představu o tom, jak by kostýmy měly vypadat nebo jste navrhnul aspoň přibližnou představu, kterou se řídila?

Ohledně scénografie bych se chtěla zeptat na to samé. S tím, že pan Georgiev si nebyl jistý tím, jestli uvedený scénograf Alois Wilhelm se vůbec na inscenaci podílel.

Eva Kotková je autorkou návrhů kostýmů. Představa kostýmního řešení vznikala při mých rozpravách s Evou Kotkovou o postavách a jejich povahách, životech a světech. Například to, že Moucha bude v overalu, sice vycházelo z mé představy, ale konečná realizace kostýmů už byla záležitostí Evy Kotkové.

Pokud si k inscenaci sám navrhuji scénografické řešení, podepisuji se Alois Wilhelm.

Nejvýraznější byl kostým Mouchy, bylo záměrem tuto postavu zvýraznit něčím neobvyklým?

Kostým Mouchy vycházel z toho, že Moucha jako velký experimentátor na poli vlastního sebeuspokojování by měl mít na sobě něco, co by mohl snadno svléknout a zase lehce dostat na sebe. Proto má Moucha na sobě vlastně jeden jediný kus oblečení – kombinézu a to, že nošení pracovní kombinézy v civilním životě je poněkud neobvyklé, také zapadalo do

představy o Mouchovi jako o někom, kdo si nedělá starosti s ustálenými zvyklostmi.

Měl jste předem představu o hereckém obsazení inscenace? Inscenace se hrála dlouho, takže by mě ještě zajímalo, jak to bylo s případnými změnami v obsazení? Přineslo to s sebou nějaké problémy nebo naopak?

Postup byl ještě trochu jiný: naopak jsem hledal hru, ve které by herci tehdejšího souboru Arény našli své uplatnění, tedy hru, kterou by šlo bez velkých obtíží obsadit. Jedinou postavou, pro kterou v tehdy ještě pořád mladém souboru nebylo možno najít představitelku, byla postava Matky. Změny v obsazení přinesly vcelku běžné události vývoje v souboru (mateřská dovolená, změna angažmá...). Některá změna inscenaci trochu prospěla, některá méně, taktéž asi v běžných proporcích.

Do role Otce byl obsazen Pavel Cisovský, který podle jednoho rozhovoru nestudoval herectví a před uvedením inscenace delší dobu nikde nhrál. Zajímalo by mě, jestli to byl Váš záměr vzhledem k tomu, jak se v Dejvickém divadle osvědčil Miroslav Krobot, který předtím vůbec nikde nhrál?

Vím, že obsazení uměleckého šéfa Pavla Cisovského do role Otce připomene obsazení stejné role v Dejvickém divadle. Ale jde spíše o náhodu. Pavla Cisovského jsem dost dobře znal z jeho předchozích rolí v Aréně: především jako Gajeva ve Višňovém sadu, nebo z titulní role inscenace Prorok Ilja nebo jako profesora Preobraženského z inscenace Psí srdce a to nejsou zdaleka všechny jeho role. Jinak té podobnosti s Dejvickým divadlem jsem si byl při obsazování role otce vědom a spíše mi přišla zábavná, než abych jí přikládal nějaký záměr.

Z jakého důvodu jste vypustil postavu šéfa?

Při krácení textu postava vypadla hned z několika důvodů. Jednak jeden jediný výstup Petra se Šéfem nepřinášel žádný důležitý dějový moment, bez kterého by se hra neobešla. Postava Šéfa se už dále neobjevuje, ani ostatní postavy o ní nereferují. Je to epizodní postava, která se s ostatním děním provazuje opravdu jenom okrajově a stejně okrajový byl pro mne

její tématický přínos. Šéf je vedle Mouchy deviant naturální, kdežto Mouchovy deviace a deviace ostatních postav se naopak rodí v nezřízené touze po lásce a seberealizaci. Postava Šéfa se tématickému zaměření hry trochu vymyká, ona neprožívá příběh obyčejné šílenství. Celý ten výstup se Šéfem byl pro mne jenom izolovaným ornamentem, kterého jsem se snadno vzdal.